الوعى بالكتابة

فى الخطاب النسائى العربى المعاصر

دراسات نقدية

سوسن ناجى رضوان



اهـــــــداء2004
الهـيئة العامة لشئون المطابع الأميرية
القاهرة

الوعى بالكتابة

فى الخطاب النسائى العربى المعاصر

دراسات نقدية

سوسن ناجى رضوان



٢٠٠٤

المجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 **Fax :** 7358084

فهـــرس

مقدمة

تعنى هذه الدراسات النقدية باستراتيجيات الخطاب الأدبى النسائى العربى المعاصر ؛ من حيث خلخلة الآلية النظرية التى كرست للتحيز ضد المرأة ، فى التراث بشكلٍ عام ، وفى اللغة والأدب بشكل خاص .

وقيمة هذا الدرس تكمن فى كشفه عن فعل التخييل فى الخطاب النسائى العربى ، وقد أصبح طرفًا أساسيًا فى عملية المواجهة عبر فعل التفكيك وإعادة التركيب للعالم جماليًا ؛ ذلك أن وعى الكاتبه بالكتابة سرب إلى لاوعيها أهمية قلب الخطاب لاستعادة الأنوثة له ..

وفى إطار منظومة قلب الخطاب يتغير موقع المرأة / الكاتبة من موقع المنتظر السلبى إلى موقع السؤال والمبادرة .. وهذا النمط من الكتابة – والتى يعنيها السؤال بالدرجة الأولى " يأتى كحالة من حالات الانبثاق من الصمت ، أو انفجار السكون ، لتحقيق فعل الخروج على السائد ، أو الولوج إلى مغامرة لغة الاختلاف ، التى تحول المسلمات إلى مساءلات أو اشكاليات .. وهذه النظرية تضعنا فى موضع القدرة على التفكير حول تفكيرنا "(١).

لذا يحاول هذا الكتاب إثارة عدد من الإشكاليات ، ترتبط باستراتيجية الخطاب النسائى فى مساءلته للغة، مساءلته للتراث ، والوعى العربى بشكل عام .

فتأتى دراسة "نظرية الحب عند العرب" أول مساءلة للتراث ، أول مساءلة لعالمين جليلين : ابن حزم ، وابن قيم الجوزية ؛ لإدراك ماهية الانقسام أو الازدواج فى رؤى

---

(١) محمد عبد الله الغزامى : الخطيئة والتكفير ، ص ٥٨ .

كل منهما ، أو الاتساق مع الذات ، ويأتى فعل المساءلة عبر مناقشتهما قضايا إنسانية كبرى تتعلق بمنظومة القسمة الثنائية والمرأة ..

ثم يأتى بحث : الكتابة النسائية "أسئلة الاختلاف .. وعلامات التحول " إجابة على عدد من الأطروحات المعاصرة ، والتى من شأنها أن تحث على إعادة النظر ونقد الذات وإمكانية المصالحة مع أنواع الخطابات الأخرى السائدة ، مثل الخطاب الدينى ، أو نبذ بعضها مثل الخطاب العلمانى ...

ويتلو ذلك محاولة لقراءة منطقة اللاوعى عبر "الحلم" وذلك فى نصوص الترجمة الذاتية ، بهدف قراءة هذه المنطقة (كلغة منسية) ، لإضاءة الذات الكاتبة ، وتحقيق مزيداً من الوعى بها " ثم محاولة مقارنة لغة هذه المنطقة – فى كتابات لطيفة الزيات (الشيخوخة) – مع منطقة اللاوعى فى كتابات الرجل – نص شواهد ومشاهد : عبد الحميد إبراهيم .

وذلك بهدف استنباط خصوصية لغة لاوعى المرأة وماهية اختلافها عن لغة لاوعى الرجل ، وذلك فى دراسة اللغة المنسية وتأويل الأحلام .

وتتلو ذلك محاولات أخرى لقراءة اللاوعى ، لإدراك قيمة قراءته فى الكشف عن الوعى بالكتابة وعلاقته بتأنيث النص ، وذلك فى بحث" : الوعى بالكتابة وتأنيث النص : ثم إدراك علاقته بالكشف عن الآخر "وذلك فى دراسة" الأنا والآخر بين الثنائية البيولوجية والتوحد بالآخر" ..

وأخيراً يأتى « بحث » «فى خطاب الشواعر النساء فى العصر الجاهلى» محاولة جادة للتنقيب عن تراث أدبى للنساء ، وهى محاولة من شأنها إضاءة مناطق معتمة فى الذات العربية ، وتأتى كحلقة مفقودة من شأنها أن توصل لدينا ما انقطع ، وسُكت عنه ..

د. سوسن ناجى رضوان

المنيا ١/٧/٢٠٠٣

"فى نظرية الحب عند العرب"

قراءة فى نص :" طوق الحمامة : ابن حزم الأندلسى "
"روضة المحبين : ابن قيم الجوزية"

الرؤية

هذا البحث هو مجرد إعادة إنتاج / قراءة لبعض اللوحات الفكرية والتراثية ، والتى كانت بمثابة المرايا التى تعكس مواقف أصحابها إزاء قضايا أخلاقية وتنويرية كبرى ؛ أهمها الحب ، وجدل العلاقة بين الجنسين ؟ وذلك من منظور فقيهين : أحدهما ظاهرى ، ولد فى القرن الرابع الهجرى (عام ٣٨٤هـ) ، وهو "ابن حزم الأندلسى "[١] ، والآخر أصولى ، ولد فى القرن السابع الهجرى عام (٦٩١هـ) ، وهو "ابن قيم الجوزية"[٢]. وذلك عبر نصيهما : "طوق الحمام فى الإلفة والالاف" ، و" روضة المحبين ونزهة المشتاقين"..

ولقد نظر لمفهوم الحب مجموعة كبيرة من العلماء - سبقت تاريخيا وعاصرت هذين المؤلفين - وكانت قد أسهمت فى تكوين الحضارة الإسلامية العربية بعلومها وإسهاماتها المختلفة ، وعلي رأسهم علماء المتصوفة ، وعلماء الحديث ، والرواة ، والشعراء ، الأطباء والفلاسفة وعلماء اللغة وغيرهم"[٣] ، جميعا ناقش مفهوم الحب "على اعتباره حالة القلب ، أو العقل ، أو الروح"[٤]؛ أو بمعنى آخر على اعتباره جوهرا أو باطنا تكمن وراءه حركة الوجود ، بل إن "العالم العلوى والسفلى إنما وجد بالمحبة ولأجلها ، وأن حركة الأفلاك والشمس والقمر والنجوم ، وحركة الملائكة والحيوانات ، وحركة كل متحرك إنما وجدت بسبب الحب"[٥].

والسلطة القائمة فى النص - هنا ، بل فى معظم النصوص التراثية التى ناقشت مفهوم الحب - كانت سلطة دينية ، بمعنى أن ميول المؤلف الدينية والأخلاقية كان لها من التأثير البالغ فى معالجة النص ، وبلورة مفهوم الحب ، بل فى تشكيل الرؤية بشكل عام ! هذه الرؤية والتى تشكلت بعناصر ثقافية"[٦] من قبل الكاتب نجدها تبلورت - فى هذا النص - لتعكس لنا روحا تنويرية تجاوزت عصرها ..

وهنا يبدو النص التراثي بمثابة نص حضاري ، أو زاد معرفي ، يكون أداة فعالة للإفصاح عن المسكوت عنه لعدد من المفاهيم المغفلة عمداً . أو بمعنى آخر يسهم في إدراك التطور والتنوع في المفاهيم المعاصرة ، وأخيراً فإنه قد يكون وسيلة حتمية للتحرر من التبعية للسائد والقائم من مفاهيم وأفكار ..

وإذا كنا نصف الوعى النقدى عند "ابن قيم الجوزية" على أنه وعى متحيز ، ومشدود بين الثقافة والنسق ، فإننا نوصف الوعى النقدى عند "ابن حزم" – على أساس اختلافه عن أنساق الفكر المغلقة – بوصفه وعياً منفتحا استطاع أن ينجو بنفسه من جمود الاتباع إلى ذروة الإبداع الذاتى ، وذلك من خلال الوعى بروح النص .

وهوية هذا الوعى النقدى ، عند "ابن حزم" – والذى يتضاد مع واقعه ، ولا يتشابه مع واقعنا "فهى اختلافه عن أنساق الفكر المغلقة ، أو المنهج الثابت الذى يغترب عن تاريخيته ، لأنه نقد مفتوح على إمكان فشله بما يضعه إزاء نفسه موضع المساءلة[٧] والنقد" ؛ لذا يقول فيه ابن قيم الجوزية: " وأما أبو محمد فإنه على قدر يبسه وقسوته فى التمسك بالظاهر وإلغائه للمعانى والمناسبات والحكم والعلل الشرعية إنماع فى باب العشق والنظر وسماع الملاهى المحرمة"[٨].

وخروج "ابن قيم الجوزية" هنا – على "ابن حزم" – يعكس رؤيته حين قرأ نص "طوق الحمام" ، فاختلف معه فى مسائل ، واتفق معه فى أخرى. وهنا تبدو القيمة التاريخية لنصيهما "طوق الحمامة ، وروضة المحبين "كتيار فكرى" لا تقاس مشروعيته بعدد الإنجازات التى يحققها ، إنما بنوعية الأسئلة التى يطرحها ، وهى أسئلة تستدعى إلى استكشاف الكهوف البلورية فى النص"[٩].

ذلك أن نص "طوق الحمامة" يعد بادرة تنويرية ، ونموذجا حضاريا لا يفرض معنى وحيدا ، بقدر ما يوحى بمعان مختلفة ، تهدف جميعها إلى فعل نقد ومراجعة العقل لنتاجاته ، وأنظمته المعرفية ، وانساقه المنطقية ، وفى الوقت نفسه يعد نص "روضة المحبين" بادرة إحيائية للتراث العقائدى حين قدم حلولا للعديد من المسائل الدينية والدنيوية المختلف عليها باجتهاد تنويرى ، وثقافة موسوعية استوعبت روح العصر .

لذا كان النصان بمثابة جهد تنويرى عقلانى مبكر فى عمر الثقافة العربية ، والتى تعانى الآن حتماً بفعل التقاعس والغياب والنقص فى قراءة تراثنا العربى ، الأمر الذى يوازى استباق العرب الأمم - قديماً - ثم سرعان سقوطهم من القمة ، أو خروجهم من الجنة !

النظرية

يمثل المؤلفون الذين أسهموا فى تكوين رؤية متكاملة عن نظرية الحب "العديد من روافد الثقافة والمأثورات حيث أسهموا فى تكوين الحضارة الإسلامية العربية ، بما تنطوى عليه من فروع المعرفة التى نمت فى داخلها ؛ إنهم الشعراء ، وسادة النثر العربى ، والأطباء ، والفلاسفة وعلماء الحديث والرواة ... والتى تنطوى أعمالهم الموسوعية على عناصر مستقاة من كل هذه المصادر"(١٠).

ومن بين كتب الحب يمثل كتابا طوق الحمامة : لابن حزم ، وروضة المحبين : لابن قيم الجوزية عملاً فريداً ، واستثماراً كبيراً للجهد والتأمل والتفكير الشخصى فى معنى الحب ، وامتداداً وتطوراً طبيعيًا لهذه الكتب ؛ حيث كان كل منهما عارفا بالمأثور ، والمتناقل الشفاهى ، ومن خلالهما شارك الأندلس الإسلامى الشرق فى مخزونه المعرفى وأفكاره التى تدور حول الحب ..

فنظرية الحب عند "ابن حزم" – على سبيل المثال – تعد" تطويراً مدهشًا ، حينما يتم النظر إليه فى سياق الأعمال السابقة له ، وبرغم أنه ليس عملاً جديداً ، سواء فى بنيته العامة أو الموضوعات التى يعالجها"(١١) ؛ إلا أنه اختلف اختلافًا جذريًا عن الكتابات السابقة له – فى الشرق – من حيث عرضه اعترافاته فى تلقائية وأخبار معاصريه ، فى تجرد تام وحياد مطلق ، مما جعل عمله هذا يتقدم عصره ، ويضع مؤلفه هذا فى مصاف وبوادر كتب التنوير .

فقد تأثر ابن حزم بمن سبقه – وذلك فى صوغه لنظرية الحب – مثل أفلاطون فى كتابه المأدبة ، كما تأثر بابن داود فى كتابه "الزهرة" ، ونجده يورد فى طوق الحمامة فقرات مقتبسة عن ابن داود وقد تكون مقتبسة بدورها عن المأدبة لأفلاطون (١٢) مما يعكس حقيقة تأثره بمن قبله ، من أعمال أسهمت فى تكوينه ...

غير أن "الحيوية وخصوصية الأسلوب ، تجعلان من طوق الحمامة عملاً فريداً وسط أقرانه ، خاصة حين عرى تقاليد الأدب العربية الشرقية حول الحب من بهرجتها البدوية والبغدادية ، وصبغها بصبغة الأسلوب القرطبى الذى قلل من سهولة رؤية الأعمال السابقة التى ساهمت فى تكوينه"[١٣].

أما نظرية الحب عند "ابن قيم الجوزية" فى كتابه "روضة المحبين" ، فهى تعد امتداداً لنظرية الحب عند "ابن حزم" – وغيره – كما تعد تطوراً طبيعياً لما سبقه من أعمال ؛ حيث عالج موضوعه بقلم دارس موسوعى ، استطاع أن يكون بنية شاملة لنظرية أفضت إلى نتائج لم يصل إليها غيره من قبل !؟ ...

"وبالمقارنة مع الكتب الأخرى السابقة واللاحقة ، فإن كتابه – هذا – يقول شيئاً ما ، بل إن الكتاب كله رسالة حافزة بأن هناك نظرية إسلامية حقيقية عن الحب ، الحب الدنيوى والإلهى ، ليست صحيحة فحسب ، بل تتحقق بصورة ناجحة"[١٣] عبر رؤية موسوعية تنتج حلولا ونتائج ..

ورغم هذا فإن رؤية "ابن قيم الجوزية" – فى كتابه هذا – تعد امتداداً للتقليد الراسخ ، أو "استمراراً فى هذا التقليد الشرقى الذى أقر ابن حزم بازدرائه"[١٣] حيث لم تتجاوز رؤيته مفاهيم عصره ،أو بمعنى آخر لم يخرج على منظومته السائدة ؛ لكنه مع هذا قدم أفكاراً إحيائيه للتراث العقائدى ، وحلولا للعديد من المسائل الدينية والدنيوية – والمختلف عليها دينيا برؤية تنويرية ..

ومضمون الكتابين يناقش بنية نظرية الحب من خلال زاويتين : الأولى تبحث فى ماهية الحب ، اسماؤه ، صفاته ، طبيعته ، علاماته ، آثاره ، أسبابه ... وإذا كان ابن حزم يناقش هذه المفاهيم من منظور فلسفى أو فكرى فإن ابن قيم الجوزية يناقشها من زاوية المفكر المنظر والعالم اللغوى الذى يناقش أصول الكلمة ، أنماطها ومعانيها الصرفية والمشتقة ..

أما الزاوية الثانية : فهى التطرق إلى تصنيف المحبين ، وتنظير سلوكهم من بين ، وهجر ، وسلو ، وضنى ، ووفاء ، ومراسلة ، ومخالفة ، ومطاولة ، وإذاعة ...

وعبر مناقشة زاويتى النظرية يتعرض "ابن القيم" إلى مناقشة مسائل كبرى – يكمن داخل تفاصيلها الجد والخلاف الكائن بين العالمين – مثل : هل الجماع يفسد الحب ؟ وماهية الوصال الذى يبيحه الدين ؟ وهل يوجد شهداء فى الحب ، وهل العشق إرادى أم غير إرادى ؟ وهل قبح الباطن يعلو جمال الظاهر ويستره ؟ وهل الهجر أربعة أشهر يدخل الزواج فى مرتبة الطلاق أم لا ؟ وهل يواجه ثمة اتفاق بين المحب والمحبوب فى الحركة والمرض والكلام ؟ وهل يناقض التعددية فى الزواج أو الحب جوهر الحب للزوجة ؟ وهل يغار المحب على محبوبه من نفسه ؟ وما هى أنواع الغيرة المباحة ؟ وهل للعفاف لذة ، ولإرتكاب سبل الحرام ألم ؟ ... الخ .

إن مواطن الجدل بالاتفاق أو الاختلاف بين هذين العالمين الجليلين حول مثل هذه القضايا المهمة – فى نظرية الحب ، أضف إلى ذلك طريقة معالجتهما هذه القضايا ، إلى جانب رؤيتهما للمرأة – كل هذه العوامل – جديرة بأن تكشف اللثام عن ماهية رؤيتهما ، وماهية الملامح العامة لنظرية الحب لدى كل منهما ..

* * * * * * * * * * * *

وينبئ أدب الاعتراف عند ابن حزم – فى كتابه "طوق الحمامة" – عن معالم شخصيته – التى تظهر وتغيب بين ثنايا النص – بصورة تجعل من الكتاب أقرب إلى أن يكون "سيرة ذاتية – أو هو قريب منها – للجانب العاطفى من حياة "ابن حزم"(١٤)، والذى فيه تتجلى "نظرته عن تجربة عميقة ، ذات أبعاد إنسانية واسعة ، وإدراك ذكى لطبائع البشر(١٤) ، كما تتحدد ملامح شخصيته التنويرية "جرئيا صريحاً ، مرتفع الصوت ، لا يكنى ولا يلمح ، ولا يشير ، وإنما يعالج قضاياه مفكرا دارساً ، لا يتأثم ولا يتردد"(١٤).

وتلك السمات الشخصية التى امتلكها "ابن حزم" مكنته من الخروج على السائد من رؤى وأفكار معاصريه ، أو بمعنى آخر مكنته من الخروج على "تزمت جماعة من الفقهاء المنتقصين المرأة حقها الشرعى ، معللا موقفهم من المرأة ، بأنه موقف المراءاة ، وهو يرفض المراءاة ، ويرى أن ثمة تواطؤ من طائفة المتعصبين المرائين على إخفائها"(١٥).

وهنا يكشف "ابن حزم" اللثام عن ملمح لا موضوعية ، وتعصب جماعة من الفقهاء : لتحيزهم ضد المرأة ، أو ضد التنوير عموماً الأمر الذى وصم التراث السلفى – فى أغلبه من منظور الآخر الأجنبى – بالتخلف وعدم التنوير !؟ ..

بينما يقف " ابن قيم الجوزية" - أيضًا - ضد مجموعة هؤلاء الفقهاء الذين يناقشون أدق الأمور حساسية - في العلاقة الخاصة بين الزوجين - بلهجة منحازة ضد المرأة ، تصل إلى النزول بمكانتها إلى مقام الشيء المملوك (الدار) ، يقول : "وقد اختلف الفقهاء : هل يجب على الزوج مجامعة امرأته ؟ فقالت طائفة ، لا يجب عليه ذلك ، فإنه حق له فإن شاء استوفاه ، وإن شاء تركه ، بمنزلة من استأجر دارا إن شاء سكنها ، وإن شاء تركها ؟[١٦].

ويرد "ابن القيم" هذا الرأى ، وآراء أخرى توازيه موقفًا بقوله: " هذا من أضعف الأقوال ، والقرآن والسنة والعرف والقياس يرده ، أما القرآن فإن الله سبحانه وتعالى قال:" وَلَهُنَّ مِثْلُ الَّذِي عَلَيْهِنَّ بِالْمَعْرُوفِ".

وإذا كان موقف نص "روضة المحبين" - هذا - من المرأة : يتسم بالموضوعية فى أغلب المواقف التى يجد لها نصا من القرآن أو السنة ؛ غير أن أراءه الشخصية فى المرأة كانت تتسرب - حثيثا - داخل النص لتنبئ عن رؤية تتناقض مع الأولى ، ولا تتفق مع مشروعه التنويرى الجليل ، كما أنها لاتضارع رؤية ابن حزم - والتى تبدو بجوارها أكثر اتساقا ، وموضوعية ..

يقول "ابن قيم الجوزية" : "لما كانت النفوس الضعيفة ، كنفوس النساء والصبيان لا تنقاد إلى أسباب اللذة العظمى إلا بإعطائها شيئًا من لذة اللهو واللعب ، بحيث لو فطمت عنه كل الفطام طلبت ما هو شر لها منه"[١٧].

وتلك هى وجهة نظر "ابن قيم الجوزية" فى نفوس النساء : ضعيفة ، وقاصرة ، بل تقترب من نفوس الصبيان ! وهى وجهة نظر خاصة وإرادة فى سياق شرحه لحديث النبى ﷺ يقول : "كل لهو يلهو به الرجل فهو باطل ، إلا رمية بقوسه ، وتأديبه لفرسه ، وملاعبته أهله فإنهن من الحق"[١٨].

ووجهة النظر - هذه - لا تتناسب وتحليله القدير الممتع فى شرحه للحديث ، يقول : كانت لذة اللعب بالدف فى العرس جائزة ، فإنها تعين على النكاح كما تعين لذة الرمى بالقوس وتأديب الفرس على الجهاد ، وكلاهما محبوب لله ... ولهذا عد ملاعبة الرجل لامرأته من الحق لإعانتها على مقاصد النكاح الذى يحبه الله سبحانه وتعالى ، وما لم يعن على محبوب الرب تعالى فهو باطل لا فائدة فيه"[١٨].

وإذا كانت المرأة عند "ابن القيم" نفسا ضعيفة ، وعقلا قاصراً ، وخلقًا أقل عفافًا – كما سنرى – ، فإنها عند "ابن حزم" تتساوى والرجل عقلاً وقدرة ، عفافًا وحكمة ، يقول : "وإنى لأسمع كثيراً ممن يقول : الوفاء فى قمع الشهوات فى الرجال دون النساء ، فأطيل العجب من ذلك . وإنى لى قولاً لا أحول عنه : الرجال والنساء فى الجنوح إلى هذين الشيئين سواء .... ولست أبعد أن يكون الصلاح فى الرجال والنساء موجوداً ، وأعوذ بالله أن أظن غير هذا ... والحقيقة .... أن الصالحة من النساء إذا ضبطت انضبطت ، وإذا قطع عنها الذرائع أمسكت ... والصالحان من الرجال والنساء كالنار الكامنة فى الماء ، لا تحرق من جاورها إلا بأن تحرك ، والفاسقان كالنار المشتعلة تحرق كل شئ ... وأما امرأة مهملة ورجل متعرض ، فقد هلكا وتلفا . ولهذا حرم على المسلم الإلذاذ بسماع نغمة امرأة أجنبية . وقد جعلت النظرة الأولى لك والأخرى عليك ، وقد قال رسول الله ﷺ : " من تأمل امرأة وهو صائم حتى يرى حجم عظامها فقد أفطر". وإن فيما ورد من النبى ﷺ عن الهوى بنص التنزيل لشيئا مقنعًا ..."[١٩].

وفى هذا النص دفاع عن مقارعة ابن قيم الجوزية له حين قال : "وأما أبو محمد فإنه على قدر يبسه وقسوته فى التمسك بالظاهر والغائه للمعانى والمناسبات والحكم والعلل الشرعية إنماع فى باب العشق والنظر وسماع الملاهى المحرمة ، فوسّع هذا الباب جداً ، وضيق باب المناسبات والمعانى والحكم الشرعية جداً" [٢٠] ... "وذهب إلى جواز العشق للأجنبية من غير ريبة ، وأخطأ فى ذلك خطأ ظاهراً فإن ذريعة العشق أعظم من ذريعة النظر"[٢١] ... "والمقصود أنه لم ير النظر إلى معشوقه ولا عشقه حراماً ، وجرى على هذا المذهب أبو محمد بن حزم فى كتابه "طوق الحمامة"[٢٢].

وابن حزم فى "طوق الحمامة" لم يحلل ما ذكره "ابن القيم" عليه ، بل إنه يستشهد فى طوق الحمامة بنص قرآنى يرد على هذا الزعم الموجه إليه ، والله عز وجل يقول : "قُل لِّلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّوا مِنْ أَبْصَارِهِمْ وَيَحْفَظُوا فُرُوجَهُمْ"[٢٣] ، كما ترد أخبار فى "طوق الحمامة" تعكس ماهية شخصية ابن حزم ، وتقواه وعدم انمياعه فى العشق والنظر للأجنبية ، يقول : "ضمنى المبيت ليلة ، فى بعض الأزمان ، عند امرأة من بعض معارفى ، مشهورة بالصلاح والخير والحزم ، ومعها جارية من بعض قراباتها ، من اللاتى قد ضمتها معى النشأة فى الصبا ، ثم غبت عنها أعواماً كثيرة ، وكنت تركتها

حين أعصرت ، ووجدتها وقد جرى على وجهها ماء الشباب ففاض وانساب ، وتفجرت عليها ينابيع الملاحة ... وانبعث فى خديها أزاهير الجمال ... فلعمرى لقد كاد قلبى أن يصبو ويثوب إليه مرفوض الهوى ، ويعاوده منسى الغزل. ولقد امتنعت بعد ذلك من دخول تلك الدار ، خوفًا على لبى أن يذهبه الاستحسان. ولقد كانت هى وجميع أهلها ممن لا تتعدى الأطماع إليهن ، ولكن الشيطان غير مأمون الغوائل ، وفى ذلك أقول :

لاتتبع النفس الهوى ودع التعرض للمحن

أبليس حى لم يمت والعين باب للفتن" (٢٤)

وابن حزم هنا يقر أن النظر / العين باب للفتن – كما ورد فى بيت الشعر – كما أنه يمتنع عن دخول دار من أحبها ، فكيف إنه إنماع فى باب العشق (ضعف) والنظر للأجنبية ! – كما ورد فى الحكاية – .

إن الأخبار والحكايات – والتى وردت عبر أدب الاعتراف فى نص "طوق الحمامة" عن النساء ، لا تدين ساحة ابن حزم ونزاهته دينيا ، كما أدانه معاصروه – أمثال ابن القيم ، فيما بعد – بل إنها تُدخل "ابن حزم" فى قائمة علماء التنوير الذين يتجاوزون عصرهم أو زمانهم بالخروج على قيمة وتقاليده العتيدة ، حيث نجده يتجرد بالاعتراف ليكشف عن ذاته وعصره ، خاصة حينما يقدم تجاربه الفردية ، وأشعاره الشخصية متضمنة صورة واعية للصراع بينه وبين ذاته – وبينه والبيئة المنفتحة (قرطبة) كاشفا أثناء هذا الصراع عن طبيعته الفردية ، بل وجانب هائل من أسرار النفس وعوراتها أيضاً ...

وهو يقف من بيئته ، ومن ذاته ، موقف شاهد العيان ، فى تجرد وحياد موضوعى ، بهدف الكشف عن الحقيقة، "يقول :" شاهدت النساء وعلمت من أسرارهن ما لا يكد يعلمه غيرى ، لأنى ربيت فى حجورهن ، ونشأت بين أيديهن ، ولم أعرف غيرهن ، ولا جالست الرجال إلا وأنا فى حد الشاب ... وهن علمننى القرآن ، وروينني كثيراً من الأشعار ، ودربننى الخط ، ولم يكن وكدى ، وإعمال ذهنى مذ أول فهمى . إلا تعرف أسبابهن ، والبحث عن أخبارهن ، .. واصل ذلك غيرة شديدة طبعت عليها"(٢٥) ، والغيرة هنا هى غيرة على الحقيقة ، لتعريتها ، وكشفها ، والوقوف منها موقف شاهد العيان / العالم ، الذى يرى ، ويحلل الظواهر ، ليكتشف ويعرف ..

يقول : "وإني لأعرف هذا واتقنه ، ومع هذا ، يعلم الله وكفى به عليمًا ، أني برئ الساحة ، سليم الأديم ، صحيح البشرة .. وأني أقسم بالله أجل الأقسام أني ما حللت مئزري على فرج حرام قط ولا يحاسبني ربي بكبيرة الزنا مذ عقلت إلى يومي هذا ، والله المحمود على ذلك ، والمشكور فيما مضى"(٢٦).

وكأن ابن حزم – هنا – يستبطن رؤية معاصريه له – إزاء اعترافاته أو تصريحه ، وإقدامه على كشف مثل هذه الحقائق ، فنراه يقدم دفاعه عن ذاته ، وعرضة ، درءا لما قد يحدث من شبهات ، أو فهم خطأ !

أقول إن قُرب ابن حزم من المرأة ، أمكنه من الخبر بها : "فلم أزل باحثا عن أخبارهن ، وكن قد أنسن مني بكتمان ، فكن يطلعنني على غامض أمورهن"(٢٦) ، وابن حزم هنا يتكلم بلسان العالم الذي يدرك قيمة الحقيقة ، وقيمة الإلمام بها ، من حيث كونها قيمة كشفية عن المرأة والوعي بها ككيان مساو للرجل. والأمر الذي يتعارض مع حجة معاصريه ورؤيتهم في المرأة ! ..

فابن قيم الجوزية ينكر على المرأة غيرتها على زوجها ، بينما يرى غيرة الرجل على زوجته واجبة ، أو يصفها بأنها الغيرة التي يحبها الله " وما عداها فإما من خدع الشيطان ، وإما بلوى من الله ، كغيرى المرأة على زوجها أن يتزوج عليها"(٢٧) ؛ في حين أن هذا الرأي يرد في سياق حديثه عن : "أنواع الغيرة المباحة" ، والتي يحددها في ثلاثة أنواع : أولها : " غيرة العبد لربه أن تنتهك محارمه ، وثانيهما : غيرته على قلبه أن يسكن إلى غيره (الله) وأن يأنس بسواه ، وثالثها : غيرته على حرمته أن يتطلع إليها غيره"(٢٧) .

فالرجل من حقه – هنا – أن يغار من تطلع غيره إلى حرمته ، في حين أنه ليس من حق حرمته / الزوجة أن تغار لو تزوج زوجها أخرى . الأمرالذي جعله ينكر على "ابن حزم" "إنكاره على من يزعم أنه يعشق أكثر من واحد"(٢٨) ، حيث نكر في طوق الحمامة : "دخل الغلط على من يزعم أنه يحب اثنين ، ويعشق شخصين متغايرين ، وإنما هذا من جهة الشهوة .. وفي ذلك أقول :

كـــذب للدعى هوى اثنين حـــتـمـــا مـــثل مـــا فـى الأصـــول اكـــذب مـــانى
ليس فـى القلب مـــوضع لحـــبـيـــبين ولا أحـــدث الأمـــــور اثـنـــــان
هو فـى شـــرعـــة المـــــــودة ذو شك بـعـيـــد عن صـــحـــة الإيمان[٢٩]

وهكذا فإن مفهوم الغيرة – عند ابن القيم – ينبئ عن موقفه من المرأة جملة ، فبينما تعتبر غيرة الرجل على زوجته "غيرة يصلح بها الرجل أهله "أعتبر غيرة المرأة" بلوى من الله وخدعة من الشيطان"..

كذلك نجد ابن القيم يستنكر على النساء سلوك العفة ، بينما يراه " ليس بعجيب من الرجل ، ولكنه من النساء أعجب"[٣٠] ، وتلك وجهة نظر خاصة به ، تتعارض مع الأخبار والحكايات التى ترد فى نص "روضة المحبين" على مدار فصل كامل عنوانه : "فيمن آثر العقوبة على لذة الحرام من النساء "والتى تعكس فى مجملها تجمل النساء بسلوك العفة والتقوى وقبل كل ذلك تجملهن بالعقل وجمال القول .

يقول : "قال أبو عثمان التيمى : مر رجل براهبة من أجمل النساء ، فافتتن بها ، فتلطف فى الصعود إليها ، فراودها عن نفسها فأبت عليه وقالت : لا تغتر بما ترى وليس وراءه شئ ، فأبى حتى غلبها على نفسها وكان إلى جانبها مجمرة ، فوضعت يدها فيها حتى احترقت ، فقال لها بعد أن قضى حاجته منها : ما دعاك إلى ما صنعت ؟ قالت : إنك لما قهرتنى على نفسى خفت أن أشاركك فى اللذة ، فأشاركك فى المعصية ففعلت ما رأيت ، فقال الرجل " والله لا أعصى الله أبداً وتاب مما كان عليه"[٣١].

وهكذا تبدو رؤية "ابن حزم" فى المرأة ، أكثر اتساقًا وموضوعية مع وجهة نظره فيها فى "طوق الحمامة" الأمر الذى يتعارض مع حجة معاصريه ورؤيتهم فى المرأة ، بخلاف "ابن قيم الجوزية" الذى يساير وجهة نظر عصره فى المرأة ويتسق معه فى النظرة الدونية إلى المرأة ، الأمر الذى يتعارض مع موضوعيته منهجيًا فى تفسير النصوص الدينية وتحليلها !

أما الملامح العامة لنظرية الحب لدى كل منهما فيمكن تبنيها من خلال تبصر مواطن الجدل والخلاف بين العالمين ، وهى مواطن جديرة بأن تفصح عن تفاصيل فرعية ومعالم داخلية فى نظرية الحب ....

وأول مواطن الاتفاق بين الكاتبين كانت فى تعريفهما : ماهية العشق ؟ وجدير بالذكر هنا أن نجد أن "ابن حزم" متأثر فى تعريفه هذا بمن سبقه ، فنجده "يقتبس فقرة عن ابن داود ، مقتبسة بدورها عن المأدبة"[٣٢] لأفلاطون يقول فيها : "والذى أذهب إليه أنه اتصال بين أجزاء النفوس المقسومة فى هذه الخليقة فى أصل عنصرها الرفيع ، لا على ما حكاه بن داود رحمة الله عن بعض أهل الفلسفة : الأرواح أكر مقسومة لكن على سبيل مناسبة قواها فى مقر عالمها العلوى"[٣٣] ، والمقصود بأهل الفسلفة هنا هو "أفلاطون" ، والأكر المقسومة تشير إلى الخطاب حول الخنثاوات فى المأدبة ، فكرة بحث الأرواح عن بعضها البعض فى هذا العالم بسبب ما كان بينهما من علائق قبل نزولها إلى الأرض ، وتجسيدها فى جسد"[٣٤].

ويؤكد "ابن القيم" على هذه المفاهيم – فى روضة المحبين – قائلاً : "فكل امرئ يصبو إلى من يناسبه ، وهذه المناسبة : أصلية من أصل الخلقة ، وعارضة بسبب المجاورة ، أو الاشتراك فى أمر من الأمور ... فالتناسب الأصلى فهو اتفاق أخلاق ، وتشاكل أرواح وشوق كل نفس إلى مشاكلها ، فإن شبه الشئ ينجذب إليه بالطبع ... وقد يقع الميل والانجذاب بالخاصية ، وهذا لا يعلل ولا يعرف سببه كانجذاب الحديد إلى الحجر المغنطيس .

وهذا الذى حمل بعض الناس على أن قال : إن العشق لا يقف على الحسن والجمال ، وإنما هو تشاكل النفوس وتمازجها فى الطباع المخلوقة ، كما قيل (والقائل هنا هو محمد بن داود الظاهرى) :

وما الحب من حسن ولا من ملاحة ولكنه شئ به الروح تكلف[٣٥]

ويستدعى حديث المشاكلة هذا قضية : اتفاق المحب والمحبوب فى الحركة والكلام والمرض. ويروى "ابن القيم" روايات فى ذلك ، يقول : " العشق امتزاج الروح بالروح

لما بينهما من التناسب والتشاكل .... ولذلك تبلغ المحبة بين الشخصين حتى يتألم أحدهما بتألم الآخر ، ويسقم بسقمه وهو لا يشعر ... ويحكى أن رجلاً مرض من يحبه فعاد المحب فمرض من وقته ، فعوفى محبوبه ، فجاء يعوده فلما رآه عوفى من وقته وأنشد :

مـــرض الحـــبـــيـــب فـــعـــدته فـــمـــرضـت من حـــذرى عليـــه

وأتـى الحـــبـــيـــب يعـــودنـي فـــبـــرئت مـن نظـرى إليـــه[٣٦]

لكن مقدمات العشق قد تودى إلى نتائج غير متوقعة كالموت ! ، وفى هذا الباب نجد أن "ابن حزم" يورد "بابا" تحت هذا العنوان : "الموت" ، ويصدره بقوله : "وربما تزايد الأمر ، ورق الطبع .... فكان سببًا للموت ومفارقة الدنيا ، وقد جاء فى الآثار : من عشق فعف فمات فهو شهيد"[٣٧].

لكـن "ابـن القيـم" نـراه لا يصـدق – تمامًا – على هذا الأثر ، بل قد ينكره ، فلا يوجد فى نظره ثمة شهداء في الحب : "ولا يمكن أن يكون كل قتيل بالعشق شهيداً ، فإنه قد يعشق عشقًا يستحق عليه العقوبة"[٣٨] ، كما ينكر الحديث الشريف القائل : "من عشق فكتم وعف وصبر فمات فهو شهيد"[٣٩] ، ويقول فيه : "هذا حديث باطل على رسول الله ﷺ قطعًا لا يشبه كلامه ، وقد صح عنه أنه عد الشهداء ستا فلم يذكر فيهم قتيل العشق شهيداً"[٣٩].

ونراه يؤكد ذلك بروايات ودلائل أخرى تنكر الهلاك / الموت على العاشق لمجرد عدم وصاله الحبيب ، وصالاً جسمياً ، يقول : " والله لم يجعل اضطرارا إلى الجماع ، بحيث إن لم يفعله مات ، بخلاف اضطراره إلى الأكل والشرب واللباس ، فإن من قوام البدن إن لم يباشره هلك ، ولهذا لم يبح الوطء الحرام ، وأباح من تناول الغذاء والشراب المحرم ... ولهذا يمكن الإنسان أن يعيش طول عمره بغير تزوج ، وغير تسر ، ولا يمكنه أن يعيش بغير طعام ولا شراب ، ولهذا أمر النبى ﷺ الشباب أن يداووا هذه الشهوة بالصوم"[٤٠].

وإذا كان العشق – هنا – لا يمنح لصاحبه شرف الشهادة – إلا أن مقدراته عند ابن القيم – تصنع المعجزات ، أو كما وصفه بعض البلغاء ، فقال "تشجع الجبان ،

ويسخى البخيل ، ويصفى ذهن البليد ، ويفصح لسان العى ، ويبعث حزم العاجز ، ويذل له عز الملوك ، وتصدع له صولة الشجاع ، وهو داعية الأدب ، وأول باب تفتق به الآذان والفطن ، وتستخرج به دقائق المكايد والحيل ، وإليه تستروح الهمم ، وتسكن نوافر الأخلاق والشيم"(٤١).

"وقال المرزبانى : سئل أبو نوفل : هل يسلم أحد من العشق ؟ فقال : نعم الجلف الجافى الذى ليس له فضل ولا عنده فهم .. وقال على بن أبى كثير لابن أبى الزرقاء : هل عشقت قط حتى تكاتب وتراسل وتواعد ؟ قال : لا ، فقال : لا يجئ منك شئ . وكان لبعض الملوك ولد واحد ساقط الهمة دنئ النفس فاتر ، فأراد أن يرشحه للملك فسلط عليه الجوارى والقيان ، فعشق منهن واحدة ، فأعلم بذلك الملك فسر وأرسل إلى المعشوقة أن : "تجنى وقولى" ، إنى لا أصلح إلا للملك أو عالم ، فلما قالت له ذلك أخذ فى التعلم ، وما عليه الملوك من أدوات الملك حتى برع فى ذلك"(٤١).

تبقى الإشارة إلى مسألة مهمة فى باب العشق وهى : هل العشق أمر إرادى أم هو خارج الاختيار ؟ ، يقول : "اختلف الناس فى العشق هل هو اختيارى ، أو اضطرارى خارج عن مقدور البشر ؟ فقالت فرقة : هو اضطرارى ، وليس باختيارى ، قالوا : وهو بمنزلة محبة الظمآن للماء البارد ، والجائع للطعام ، وهذا مما لا يملك ... وقال محمد بن حزم : قال رجل لعمر بن الخطاب ﷺ : يا أمير المؤمنين ، إنى رأيت امرأة فعشقتها ، فقال عمر : ذاك مما لا يملك" وقال كامل فى سلمى : "والسند المروى له هنا مجهول وغير واضح" :

يلوموننى فى حب سلمى كأنما يرون الهوى شيئا تيممنه عمدا

إلا إنما الحب الذى صدع الحشا قضاء من الرحمن يبلو به العبد (٤٢)

"وقال المدائنى : لام رجل رجلاً من أهل الهوى ، فقال : لو صح لذى هوى اختيار لاختار أن لا يهوى ... ويذكر أن النبى ﷺ مر بجارية تتغنى :

هل علـى ويحكمـا إن هويت من حـرج

فتبسم وقال : "لا حرج إن شاء الله"(٤٣).

"وقالت فرقة : (العشق) اختيارى تابع لهوى النفس وإرادتها ، بل هو استحكام الهوى الذى مدح الله من نهى عنه نفسه ، فقال تعالى : "وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَىٰ فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَىٰ "فمحال أن ينهى الإنسان نفسه عما لا يدخل تحت قدرته ..."(٤٤)

"قالوا والعشق حركة اختيارية للنفس إلى محو محبوبها ، وليس بمنزلة الحركات الاضطرارية التى لا تدخل تحت قدرة العبد ..."(٤٤)

قالوا : وقد ذم الله سبحانه وتعالى أصحاب المحبة الفاسدة الذين يحبون من دونه إندادا ، ولو كانت المحبة اضطرارية لما ذموا على ذلك ، قالوا : ولأن المحبة إرادة قوية ، والعبد يحمد ويذم على إرادته ، ولهذا يحمد مريد الخير وإن لم يفعله ، ويذم مريد الشر وإن لم يفعله"(٤٤).

"وفصل النزاع بين الفريقين أن مبادئ العشق وأسبابه اختيارية داخلة تحت التكليف ، فإن النظر والتفكير والتعرض للمحبة أمر اختيارى ، فإذا أتى بالأسباب كان ترتب المسبب عليها بغير اختياره كما قيل :

تولع بالعشق حتى عشق	فلما استقل به لم يطق
رأى لجة ظنها موجه	فلما تمكن منها غرق

وهذا بمنزلة السكر من شرب الخمر ، فإن تناول المسكر اختيارى وما يتولد عنه السكر اضطرارى ، فمتى كان السبب واقعًا باختياره لم يكن معذوراً فيما تولد عنه بغير اختياره ، فمتى كان السبب محظوراً ، لم يكن السكران معذوراً"(٤٥).

ولا ريب أن متابعة النظر واستدامة الفكر بمنزلة شرب المسكر ، فهو يلام على السبب ، ولهذا إذا حصل العشق بسبب غير محظور لم يلم عليه صاحبه ... وسكر العشق أعظم من سكر الخمر ، كما قال الله تعالى فى عشاق الصور من قوم لوط : "لَعَمْرُكَ إِنَّهُمْ لَفِي سَكْرَتِهِمْ يَعْمَهُونَ" وإذا كان أدنى السكرين لا يعذر صاحبه إذا تعاطى أسبابه ، فكيف يعذر صاحب السكر الأقوى مع تعاطى أسبابه"(٤٥).

هكذا ينتج ابن القيم من شتات القول جديداً ، كما ينظر لمسائل كبرى جديرة بأن تناقش ثم ينتج حلولا تتوالد من بين ثنايا القول ، ولكنه على طريقة المؤلفين يستدعى الرأى الآخر ليناقشه حيث يشير إلى ابن حزم فى كتابه "طوق الحمامة" إلى مسألة أخري خطيرة ، وهى : هل الجماع يفسد الحب ؟ وفى مناقشة هذه المسألة نبدأ برأى "ابن حزم" فى "طوق الحمامة" يقول : "ومن القنوع الرضا بمزار الطيف ... وأبو تمام بن أوس الطائى جعل علته أن نكاح الطيف لا يفسد الحب ونكاح الحقيقة يفسده"(٤٦) ، وهى إشارة سريعة ، لكن "ابن قيم الجوزية" يجعل منها قضية ، ويفرد لها فصولاً .... ونراه يعلق على رأى "ابن حزم" فى هذه المسألة ، يقول : "هذه الفرقة رأت الجماع يفسد العشق ، فغارت عليه مما يفسده ، وإن لم تتركه ديانة"(٤٧).

ويعنى "ابن القيم" بهذه الفرقة بـ "ابن حزم" ، و "ابن داود الأصفهانى" ، يقول : "وقد ذهب أبو بكر محمد بن داود الأصفهانى إلى جواز النظر إلى من لا يحل ... وذهب أبو محمد بن حزم إلى جواز العشق للأجنبية من غير ريبة ، وأخطأ فى ذلك خطأ ظاهراً ، فإن ذريعة العشق أعظم من ذريعة النظر ، وإذا كان الشرع قد حرم النظر لما يؤدى إليه من المفاسد ، فكيف يجوز تعاطى عشق الرجل لمن لا يحل له؟..."(٤٧).

ويعلق "ابن القيم على هذه الفرقة – مؤكداً رأيه فيها –" والشعراء قاطبة لا يرون بالمحادثة ، والنظر للأجنبيات بأسا . وهو مخالف للشرع والعقل ، فإن فيه تعريضاً للطبع لما هو مجبول على الميل إليه ، والطبع يرق ويغلب ، وكم من مفتون بذلك فى دينه ودنياه"(٤٧).

ثم يناقض "ابن القيم" رؤيته بذكر رأى للإمام الشافعى يبيح النظر للأجنبية ، يقول : "أنشد الحاكم من مناقب الشافعى له"

يقولون لا تنظر وتلك بلية ألا كل ذى عينين لابد ناظر
وليس اكتحال العين بالعين ريبة إذا عف فيما بين ذاك الضمائر

ويكمل "ابن القيم" "فإن صحت عن الشافعى ، فإنما أراد النظر الذى لا يدخل تحت التكليف ، كنظرة الفجاءة أو النظر المباح"(٤٧).

وهنـا قـد يبدو اختلاف فى كل ابن القيم إلى درجة قد تصل إلى التناقض ، فهو لا يجيـز النظر "إلى من لا يحل له" – مطلقًا – ثم يجيـز النظر "الذى لا يدخل" تحت التكليف، كنظرة الفجاة ، أو النظر المباح"[٤٧]، فكيف يلغى النظر إلى الأجنبية – مطلقًا . ثم يعدد أنواع هذا النظر : فجاة ، ومباح !؟

لكن هذا الاختلاف لا يقلل من متعة عرض "ابن القيم" لباقى الآراء ، فهو بداية يعرض لرأى طائفة ، ثم يذكر الرأى المناقض ، ثم ينهى بالفصل بين النزاع بين الرأيين .. وهو عرض تحليلى ممتع يبرز براعة "ابن القيم" فى التحليل والتنظير معًا ، يقول : "رأت طائفة أن الجماع يفسد العشق ويبطله أو يضعفه ، واحتجوا بأمور منها : أن الجماع هو الغاية التى تطلب بالعشق فمادام العاشق طالبا فعشقه ثابت فإذا وصل إلى الغاية قضى وطره ، وبردت حرارة طلبه ، وطفئت نار عشقه ، قالوا : وهذا شأن كل طالب لشئ إذا ظفر به ، كالظمآن إذا روى ، والجائع إذا شبع ، فلا معنى للطلب بعد الظفر . ومنها : أنه قبل الظفر ممنوع والنفس ملوعة بحب ما منعت منه ، كما قال :

وزادنى كلفـــا فى الحب أن منعت   أحب شئ إلى الانســان مــا منعــا

وقال الآخر

لـولا طراد الصـيـد لـم تك لـذة   فـتطاردى لى بـالوصــال قليــلا[٤٨]

أما الطائفة الأخرى فترى أن "الناس مختلفون فى هذا ، فمنهم من يكون يعد الجماع أقوى محبة ، وأمكن واثبت مما قبله ، ويكون بمنزلة من وصف له شئ ملائم فأحبه ، فلما ذاقه كل له أشد محبة ، وإليه أشد اشتياقًا"[٤٩].

"وفصل الخطاب بين الفريقين – عند ابن القيم – أن الجماع الحرام يفسد الحب ، ولابد أن تنتهى المحبة بينهما إلى المعاداة والتباغض والقلى ، فكل محبة لغير الله آخرها قلة وبغض ، فكيف إذا قارنها ما هو من أكبر الكبائر"[٤٨].

"وأما الجماع المباح فإنه يزيد الحب إذا صادف مراد الحب ، فإنه إذا ذاق لذته وطعمه أوجب له ذلك رغبة أخرى لم تكن حاصلة قبل الذوق ...

على أن المحب للشئ متى أفرط فى تناول محبوبه نفرت نفسه منه ، وربما انقلبت محبته كراهية"[٥٠].

إلى هذا الحد من الشفافية والتنظير وصلت معارف "ابن القيم" ، الذى امتلك قدرة المفكر على التصنيف والتحليل لمسائل غاية فى الحساسية ، تصل إلى عقد "مناظرة بين القلب والعين " عبر ثلاثة فصول يلوم كل منهما صاحبه ، وعلى غرار طريقته التأليفيه نجده يقدم بمقدمات تفضى إلى نتائج ، ليصل إليها فى النهاية إلى نتيجة : "أن العين والقلب شريكان فى الخير والشر"(٥١).

يقول : "قال القلب للعين : أنت التى سقتنى إلى موارد الهلكات ، وأوقعتنى فى الحسرات بمتابعتك اللحظات .... وخالفت قول أحكام الحاكمين "قل للمؤمنين" .... قالت العين " ظلمتنى أولاً وآخراً ، وبؤت بإثمى باطنًا وظاهراً ، وما أنا إلا رسولك الداعى إليك ، ورائدك الدال عليك .

وإذا بعثت برائد نحو الذى تهوى وتعتبه ظلمت الرائدا

فأنت الملك المطاع ، ونحن الجنود والأتباع . أركبتنى فى حاجتك خليل البريد ، ثم أقبلت على بالتهديد والوعيد . فلو أمرتنى أن أغلق على بابى ، وأرخى على حجابى ، لسمعت وأطعت ، ولما رعيت فى الحمى ورتعت ، أرسلتنى لصيد قد نصبت لك حبائله وأشراكه ، واستدارت حولك فخاخه وشباكه، فغدوت أسيراً ، بعد أن كنت أميراً ، وأصبحت مملوكًا ، بعد أن كنت مليكًا"(٥٢)... الخ .

ومثل هذه المناظرة تعكس قدرات ابن القيم على التخييل ، حيث تندمج ثقافته الموسوعية مع طاقته الفنية الأدبية مع قدراته اللغوية والفكرية ، فينشئ منها نصا - حواريا - مسرحياً ، يحكى قضايا ذهنية وفكرية .

هكذا كون ابن قيم الجوزية رؤيته / نظريته عن الحب ، وقد أمتلك ثقافة موسوعية فصقل موضوعه وأنتج منه الجديد ، كما أمتلك مقدرة العالم المنظر ، والمفكر المحلل "حين قام برصد لموضوع الحب الدنيوى بالعين التحليلية كدارس دينى قدير ، لديه القدرة على شرح العديد من المسائل النظرية باقتدار مثير للمتعة لا للجدل والخلاف"(٥٣) ، كما كانت الحكايات والأخبار كانت - هنا - بمثابة الأداة التى صور بها كل من "ابن حزم" ، و "ابن قيم الجوزية" الحياة الباطنة للوجدان العربى .

" البناء "

يعتبر نصا "طوق الحمامة" و "روضة المحبين" وثيقة تاريخية تتضمن الجانب الروحي ، فضلاً عن الجانب المادي للحياة العربية ، وهنا تكمن قيمتهما في الكشف عن أبعاد الحياة الاجتماعية ، وفتح الأفق لقراءة شخوصهما قراءة إبداعية فاحصة تحاول استنطاق النص عن طريق قراءة الأخبار والحكايات ، والكشف عن العناصر القصصية التي ينطوي عليها موروثنا ....

وتلك القراءة تعتمد على رؤية تضع المؤلفين في مصاف الكتب الإبداعية ، لا في مصاف الكتب التاريخية فحسب ، حيث يتحول التاريخ فيها لا إلى لحظة تسجيلية ، بل إلى لحظة رؤيوية تستشرق العوالم الباطنة / الروحية لشخوصهما ، مما يضفي عليهما حضوا متجدداً في العصور التي تلتهما ....

كما يتحول الواقع - عبر هذين النصين أيضاً - إلى خبرة معرفية تعكسه عبر القلق الروحي لشخصياتهما وعبر استبطان روح العصر أو معارضته ، وعرضه بالحكايات والأخبار ، والنصوص القرآنية والشعرية ، والنوادر ، والنكت التفسيرية ... كوسائل توضيحية تسهم - في مجملها في صياغة نظرية الحب ، وتكون مادة التمثيل التوضيحي لها ...

١ - "الحكايات والأخبار"

فنحن من خلال الأخبار والحكايات في نص طوق الحمامة - على سبيل المثال - نقرأ في اعترافات ابن حزم نمطا سرديا قصصيا أو حكائيا يكون فيه "ابن حزم" هو بطل الخبر نفسه ، كما يكون - في الوقت نفسه - راويا من الخارج ، يقول في "باب البين" : "وعني أخبرك أني أحد من دهي بهذه الفادحة ... وذلك أني كنت أشد الناس كلفا ، وأعظمهم حباً بجارية لي ، كانت فيما خلا اسمها "نعم" ، وكانت أمنية المتمني ،

وغاية الحسن خلقًا وخلقا ، وموافقة لى ، وكنت أبا عذرها ، وكنا قد تكافأنا المودة ، ففجعتنى بها الأقدار ، واخترمتها الليالى ، ومر النهار ، وصارت ثالثة التراب والأحجار"(٥٤).

وابن حزم هنا يلجأ إلى تخييل الواقع ، لأنه ينشئ من تجاربه فى الواقع حكايات لا تخلو من تخييل ! حيث يتحول الخبر نفسه فيها إلى حكاية ، كما تتحول الحكاية إلى قصة – حب مفهوم العرب آنذك ، لا حسب مفهومنا نحن فى العصر الحديث للقصة – بمعنى أن الخبر – أو البذرة الحكائية التى تروى لنا عن طريق السرد – ينقل لنا بمنظور الراوى المهيمن / العالم بكل شئ ، وقد انصهر فيها "ابن حزم" وتحول إلى شخصية داخل نسيج الخبر ..

يقول : "وإنى لأخبرك عنى : أنى ألفت فى أيام صباى ، ألفة المحبة ، جارية نشأت فى دارنا ، وكانت فى ذلك الوقت بنت ستة عشر عامًا ، وكانت غاية فى حسن وجهها وعقلها وعفافها وطهارتها وخفرها ودماثتها ، عديمة الهزل ، منيعة البذل ، بديعة البشر ، مسبلة الستر ، فقيدة الذام ، قليلة الكلام ، مغضوضة البصر ، شديدة الحذر ، نقية من العيوب ، دائمة القطوب ، حلوة الأعراض ، مطبوعة الانقباض ، مليحة الصدود ، رزينة القعود ، كثيرة الوقار ... تزدان فى المنع والبخل ، مالا يزدان غيرها بالسماحة والبذل ، موقوفة على الجد فى أمرها ، غير راغبة فى اللهو ..."(٥٥).

وعبر هذا الإسهاب المطول فى الوصف للملامح الخُلقية لا الخَلقية تتضح لنا رغبة المؤلف الجارفة فى تقديم الصفات الخلقية والروحية على الصفات الشكلية والخلقية ، أو الملامح الداخلية على الخارجية ، فإذا كان يقتضب فى جملة واحدة على وصف الخارج : "وكانت غاية فى حسن وجهها" ، فإنه فى جمل عديدة يسرد الجمال من الداخل ، أو الجمال المعنوى ، وفى مشاهد تمثيلية نجده يحاول إقامة حوار صامت معها ، يقول : "كنت أقصد نحو الباب الذى هى فيه ، أنسا بقربها ، متعرضًا للدنو منها ، فما هو إلا أن ترانى فى جوارها ، فتترك ذلك الباب ، وتقصد غيره فى لطف الحركة ، فاتعمد أنا القصد إلى الباب الذى صارت إليه ، فتعود إلى مثل ذلك الفعل من الزوال إلى غيره"(٥٥).

هكذا ينشئ "ابن حزم" نمطا قصصيا فى إطار نسق سردى تتحقق لعناصره الإيقاع السببى ، والحبكة ، وعنصر الزمان والمكان ، والشخوص وأخيراً النهاية أو انفراج الأزمة ..

"فالأحداث" على سبيل المثال ، تسير سيرًا أفقيًا ، دون استباق أو استرجاع ، محتفظة بعنصر السببية فى تسلسلها ، يقول : "ثم ضرب الدهر ضرباته ، وأجلينا عن منازلنا ، وتغلب علينا جند البربر ، فخرجت عن قرطبة أول المحرم سنة أربع وأربعمائة ، وغابت عن بصرى بعد تلك الرؤية الواحدة ستة أعوام ... ثم دخلت قرطبة فى شوّال سنة تسع وأربعمائة ، فنزلت على بعض نسائنا ، فرأيتها هنالك ، وماكدت أن أميزها حتى قيل لى هذه فلانة ، وقد تغير أكثر حسنها ، وذهبت نضارتها ... وذبل ذلك النوار الذى كان البصر يقصد نحو متنوراً ... فلم يبق إلا البعض المنبئ عن الكل ، والخبر المخبر عن الجميع"[٥٦].

ويعنى المؤلف عبر هذه الفقرة بتحديد المكان (قرطبة) ، والزمان (سنة أربع وأربعمائة) ، الذى مضت فيه الأحداث ، كما يعنى برصد ما طرأ على الشخصية / البطلة بفعل الزمان من متغيرات ، وما آلت إليه من نهاية ، معلقا على ذلك (كراو من الخارج / عالم بكل شئ) يقول : "وذلك لقلة اهتبالها بنفسها ، وعدم الصيانة التى كانت غذيت بها أيام دولتنا ، وامتداد ظلنا ، ولتبذلها فى الخروج فيما لابد لها منه ، مما كانت تصان وترفع عنه ... وإنما النساء رياحين متى لم تتعاهد نقصت ، وبنية متى لم يهتبل بها استهدمت ، ولذلك قال من قال " إن حسن الرجال أصدق صدقًا ، وأثبت أصلاً ، وأعتق جودة ، لصبره على ما لو لقى بعضه وجوه النساء لتغيرت أشد التغير ، مثل الهجير والرياح واختلاف الهواء وعدم الكن"[٥٦].

وندرك من جملة " قال من قال" – وغيرها – جانبًا آخر وهو : عدم عنايته بذكر السند ، وقد يذكر الاسم – المروى عنه الخبر – وقد يكنى عنه ، وهو يذكر على هذا صراحة ، يقول : " فاغتفر لى الكناية عن الأسماء ، فهى إما عورة لانستجيز كشفها ، وإما نحافظ فى ذلك صديقا وبوداً ورجلا جليلاً ، وبحسبى أن اسمى من لا ضرر فى تسميته ، ولا يلحقنا والمسمى عيب فى ذكره "[٥٧].

وكأن ابن حزم – هنا – يعضد فكرة الإبداع على فكرة التأريخ . والدليل على هذا قائم على ركنين : أحدهما يتعلق بطريقة معالجته نظرية الحب ، عبر الأخبار والحكايات ، والثانى متعلق بالشخصيات التى يعرض لها ، وما تعكسه من روح العصر الذى تعرض له ..

"إن القصص الوارد فى" طوق الحمامة" من المفترض أن تقدم أحداثًا فعلية. عدا التغييرات الواردة فى الأسماء فى بعض الحالات ، فإن بعضها قد يكون – بالفعل – قصصًا قديمة أعيدت صياغتها ، ومواقعها لتحدث فى أندلس ابن حزم[٥٨] ؛ ذلك أن ثمة تواتر بين أخبار وحكايات طوق الحمامة وأخبار وحكايات روضة المحبين[٥٩]، الأمر الذى ينبئ بوجود تشابه بين بعض هذه القصص ، مما يفيد بإدخال خيال العنصر البشرى لإعادة صياغة بعض هذه الحكايات عبر المؤلفات التى كتبت فى نظرية الحب ...

وطريقة "ابن حزم" فى عرضه الأخبار والحكايات تختلف – فنيا – عن طريقة "ابن قيم الجوزية" ! ، حيث نرى ابن القيم يعتنى برواة السند ، كما أنه لا يعنى بعرض أخباره عرضًا زمنيًا ، بمعنى أنه لا يحدد تواريخا لحدوثها ، أو يعرض لتطور المراحل العمرية للشخصيات التى يحكى لنا أخبارها – كما فعل ابن حزم .

لكن كلا الكتابين يعد كتابا مفتوحا لكل قراءة إبداعية ؛ حيث نجد بناء الفصول دائريًا ، وهذه الدائرية تجعل قراءة الكتاب تبدأ من أى موضوع ، ومثل هذه الدائرية جديرة بأن تخرج نص الكتابين منهجيا من دائرة الكتب التاريخية ، لتضعهما فى قائمة الكتب الأدبية ! .

وإبداعية النصين – هنا – تكمن فى أدبية الأسلوب ، وجمال الصياغة ، فإذا كان ابن حزم "يهتم بالصور البيانية ، ويكثر من السجع والكنايات كما يحرص أن تكون الكلمات منتقاة ، والعبارات متآخية منسجمة"[٦٠] ، دون تكلف أو صناعة واضحة أو إيجاز ، "حيث لا يكتفى بالقول الموجز إنما يلجأ لبسط القول مما يجعل المعانى بينه مكشوفه ومحددة قاطعة"[٦١] ، فابن قيم الجوزية ، فى "روضة المحبين" ، يتميز بعرض تحليلى ، لغوى ، وثقافة موسوعية أغنت النص ، خاصة وأنه جمع " إلى لغة الحب وفلسفته لغة الشريعة ، وحكمتها" ، كما أتاح للقارئ متعة الانتقال من فائدة لغوية إلى قاعدة أصولية ، ومن نكت أدبية ، إلى مسألة فقهية"[٦٢].

يقول ابن قيم الجوزية – على سبيل المثال – فى تعريف : "الهوى وهو ميل النفس إلى الشئ ، وفعله هوى يهوى هوى ، مثل عمى يعمى عمى ، وأما هوى يهوى بالفتح فهو السقوط ، ومصدره بالضم ، ويقال : الهوى أيضًا على نفس المحبوب ، قال الشاعر :

إن التى زعمت فؤادك ملها   خلقت هواك كما خلقت هوى لها

ويقال هذا هوى فلان وفلانة هواه أى مهويته ومحبوبته ، وأكثر ما يستعمل فى الحب المذموم كما قال الله تعالى : "وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَىٰ فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَىٰ" ، ويقال : إنما سمى هوى لأنه يهوى النفس بصحابه ، وقد يستعمل فى الحب الممدوح استعمالاً مقيدا . ومنه : قول النبى ﷺ : "لا يؤمن أحدكم حتى يكون هواه تبعا لما جئت به". وفى الصحيحين عن عروة قال : "كانت خولة بنت حكيم من اللائى وهبن أنفسهن للنبى ﷺ فقال عائشة رضي الله عنها أما تستحى المرأة أن تهب نفسها للرجل ؟ فلما نزلت "تُرْجِي مَن تَشَاءُ مِنْهُنَّ". قلت يا رسول الله ما أرى ربك إلا يسارع فى هواك"(٦٣).

وابن القيم هنا يجمع بين المعارف اللغوية ، والقرآن الكريم وعلم الحديث ، والشعر وهى معارف توظف لتحليل العديد من المسائل النظرية ، أضف إلى ذلك روايته للحكايات والأخبار والتى تطلعنا على شخصيات متنوعة الهيئات والصفات ، تعرض لروح العصر والتناقض فيه . ولعل أهم صور هذا التناقض هو ضعف سلطة المجتمع القبلى فى التأثير على العلاقة بين المحبين ! الأمر الذى يوحى بتناقض ما ! .

ونمثل لتلك الحكايات والأخبار بقوله : "قال سعيد بن عبد الله بن راشد : علقت فتاة من العرب فتى من قومها ، وكان عاقلا فجعلت تكثر التردد إليه ، فلما طال عليها ذلك مرضت وتغيرت واحتالت فى أن خلا لها وجهه ، فتعرضت إليه ببعض الأمر فصرفها ودفعها عنه ، فتزايد المرض حتى سقطت على

الفراش ، فقالت له أمه : إن فلانة قد مرضت ولها علينا حق ، قال : فعوديها وقولي لها : يقول لك ما خبرك ؟ فسارت إليها أمه وسألتها ما بك ؟ فقالت : وجع في فؤادي هو أصل علتي ، قالت : فإن ابني يسألك عن علتك ، فتنفست الصعداء ثم قالت :

يسائلني عن علتي وهو علتي ... عجيب من الأنباء جاء به الخبر

فانصرفت إليه أمه وأخبرته وقالت له : تريد أن تصير إليك ؟ فقال : نعم ، فذكرت أمه لها ذلك فبكت وقالت :

ويسعلني عن قربه ولقائه ... فلما أذاب الجسم مني تعطفا

فلست بآت موضعا فيه قاتلي ... كفاني سقا ما أن أموت تلهفا

وتزايدت بها العلة حتى ماتت"[٦٤].

ومن رواياته في الحكايات والأخبار أيضا قوله : "وأحب رجل من أهل الكوفة يسمى أبا الشعثاء امرأة جميلة ، فلما علمت به كتبت إليه وقالت :

لأبي الشعثاء حب دائم ... ليس فيه تهمة لمتهم

يا فؤادي فازدجر عنه ويا ... عبث الحب به فاقعد وقم

جاءني منه كلام صائد ... ورسالات المحبين الكلم

صائد يأمنه غزلانه ... مثل ما يأمن غزلان الحرم

صل إن أحببت أن تعطى ... المنى يا أبا الشعثاء لله وصم

ثم ميعادك بعد الموت في ... جنة الخلد إن الله رحم

حيث ألقاك غلاما ناشئا ... ناعما قد كلمت فيه النعم[٦٤]

ومن هذه الروايات لحكايات وأخبار عن عصره نقرأ معاني أخرى بخلاف ضعف سطوة المجتمع القبلي على المحبين الذين يتراسلون ، وتشيع أخبارهم - في يسر - بل تتنوع بصورة قد تفضي إلى عدم التصديق لهذه الحكايات والأخبار ، أو اعتبار

بعضها مجرد إعادة صياغة لقصص قد شاعت من قبل عن الحب ، غير أن هذا الأمر مستبعد إلى حد كبير لعنايته بالرواة وذكر اسمائهم فى غالب الأخبار .. لكن الأمر يوحى أيضاً بمدى تفتح المجتمع العربى أو انفتاحه بدليل هذه الأشعار التى تصدر عن نساء محبات راغبات ، بل معربات عن مشاعرهن فى أبيات وقصائد ، الأمر الذى يعكس صورة ناضجة عن المرأة العربية ! .

فالمرأة هنا تبادر الرجل الحب ، ثم تعلن عنه فى عفوية ، ثم تمتنع فيما بعد (كفانى سقاما أن أموت تلهفا) ، والامتناع هنا يعد فعلا رومانسيا ، يوحى بتحرر الذات ، وقد ملكت زمام الفعل والمبادرة ، ثم الرفض والامتناع وأخيراً صوغ الشعر - بتلقائية - الأمر الذى يعكس صورة إيجابية وتنويرية عنها ..

غير أن المفارقة هنا تكمن فى الخبر نفسه وطريقة صياغته بطريقة تقترب من الصياغة القصصية بأحداث لون من التشويق والإثارة والمتعة تمنح الخبر سمة القلق والغرائبية ، نظرا لتعمد إبراز صعوبة كبيرة تواجه العاشقين ، فى عدم اللقاء أو الاقتراب ، وكأن الراوى / القاص هنا لا يريد أن يغلق نصه بلقاء العاشقين - هكذا - دون جدل أو صراع ، لكنه يرغب أن يجعل نصه دائما مفتوحا ! ؟

وفى نص " طوق الحمامة" تروى الأخبار والحكايات - أيضا طائفة مماثلة من هؤلاء المحبين الذين يصلون إلى الموت عشقا أو الجنون ولهاً، يقول : "وأنى لأعرف جارية من ذوات المنصب والجمال والشرف من بنات القواد ، وقد بلغ بها حب فتى من إخوانى جدا من أبناء الكتاب مبلغ الهيجان ... وكادت تختلط . واشتهر الأمر وشاع جدا حتى علمه الأباعد ..."(٦٥).

ثم يروى "وحدثنى جعفر مولى أحمد بن محمد حدير : أن سبب اختلاط مروان بن يحيى بن أحمد بن حديد ، وذهاب عقله ، اعتلاقه بجارية لأخيه ، فمنعها منه ، وباعها لغيره"(٦٦).

وفى باب الموت يروى ابن حزم أيضا حكاية "لم أزل أسمعها من بعض ملوك البربر ، أن رجلا أندلسيا باع جارية ، كان يجد بها وجدا شديدا ، لفاقة أصابتها ، إلى رجل من أهل ذلك البلد ، ولم يظن بائعها أن نفسه تتبعها ذلك التتبع ، فلما

حصلت عند المشترى كادت نفس الأندلسى تخرج ، فأتى إلى الذى ابتاعها منه ، وحكمة فى ماله أجمع وفى نفسه ، فأبى عليه ... فكاد عقله أن يذهب ، ورأى أن يتصدى إلى الملك . فتعرض له وصاح ، فسمعه وأمر بإدخاله ... فاسترحمه وتضرع إليه ، فرق له الملك ، فأمر بأحضار الرجل المبتاع فحضر . فقال له ... أنا شفيعه إليك ، فأبى المباع وقال : أنا أشد حبا لها منه ، وأخشى إن صرفتها إليه أن استغيث بك غدا وأنا فى أسوأ من حالته .

فعرض له الملك ومن حواليه من أموالهم ، فأبى ولج واعتذر بمحبته لها ... فلما يئس الأندلسى منها جمع يديه ورجليه ، وإنصب من أعلى العلية إلى الأرض ، فارتاع الملك وصرخ ... فقال له : ماذا أردت بهذا ؟ فقال : أيهاالملك ، لا ، سبيل لى إلى الحياة بعدها ، ثم هم أن يرمى نفسه ثانية فمنع . فقال الملك : الله أكبر . قد ظهر وجه الحكم فى هذه المسألة ثم التفت إلى المشترى فقال : يا هذا ... فإن صاحبك هذا أبدى عنوان محبته ، وقذف بنفسه يريد الموت ، لولا أن الله عز وجل وفاه فأنت قم فصحح حبك . وترام من أعلى هذه القصبة . كما فعل صاحبك . فإن مت فبأجلك . وإن عشت كنت أولى بالجارية ... وإذا أبيت نزعت الجارية منك رغما ودفعتها إليه . فتمنع ثم قال : أترامى . فلما قرب من الباب ، ونظر إلى الهوى تحته رجع القهقرى ، فقال له الملك ... يا غلمان ، خذوا بيديه وارموا به إلى الأرض فلما رأى العزيمة قال إيها الملك ، قد طابت نفسى بالجارية"[٦٧] .

ومثل هذه الحكايات وغيرها – فى نصى طوق الحمامة ، وروضة المحبين – تحوى قدرا من التهويل ، والخروج بالحب عن الشكل اللائق[٦٨] ، فبينما الحرمان من الحبيب يؤدى إلى الجنون ، نراه فى حكايات أخرى يؤدى إلى المرض ، أو الموت ، وتتواتر مثل هذه الحكايات ، وتتنوع فتارة نرى من يخرج عن دينه إرضاء للمحبوب – مثل حكاية "النظام" رأس المعتزلة "مع علو طبقته فى الكلام ، وتمكنه وتحكمه فى المعرفة ، تسبب إلى ما حرم الله عليه من فتى نصرانى عشقه ، بأن وضع له كتابا فى تفضيل التثليث على التوحيد"[٦٩].

وهنا تظهر ظاهرة عشق المذكر ، وهى حكاية تتكرر بشكل متواتر فى النصين ، بصورة شبه مألوفة ، وغير مستنكره ، الأمر الذى يعكس خللا ما فى صورة البيئة العربية ، وكأنها تألف ما ينكره الدين والعرف الإنسانى ، وهنا يبدو الحرمان بين

والحرمان هنا متهم تكمن وراءه أمراض وعلل اجتماعية كثيرة ، في حين أن العفاف مطلب ديني – لا منحى عنه – ! الأمر الذى يدفع "ابن القيم" إلى مناقشة مثل هذه المسائل الشائكة بعين دارس ، يعنى بالسؤال كمدخل أولى للكشف عن حجب الحقيقة ، ثم الولوج بها إلى مناطق وعرة لم تطرح من قبل .

٢ – الشعر

إن "تطور متن أصيل لمفاهيم نظرية عن الآليات النفسية والشعورية أو الروحية للحب قد نشأ من التجميع التصنيفي لأفضل ما في الشعر العربي حول هذه الموضوعات ، وفي الحقبة العباسية بدأ رجال من قبيل "محمد بن داود" في تجميع القصائد وفق موضوع أو فكرة واحدة ... وأسلمت هذه الفعالية النقدية نفسها إلى وعى دقيق بالنطاق الكلى لمشاعر ومواقف وتجارب الحب"(٧٠).

وفي هذين المؤلفين "طوق الحمامة ، روضة المحبين" يعد الشعر مادة لتدعيم رأى المؤلف وتمثيلا لأفكاره الواردة في النصين موضوع المناقشة ، وإذا كان "ابن حزم" يمثل لأفكاره بنماذج من أشعاره الخاصة ؛ فإن "ابن القيم" يأتي بشعر مقتبس ، قد يشير فيه إلى السند ، وقد لا يشير ، وقيمة أشعار الكاتبين – هنا – تكمن في كونها تعد مصدرا ومادة لصياغة نظرية الحب ؛ ذلك أن الحب بوصفه موضوعا أثيرا للشعراء ، نراه قد أعطاهم الفرصة لتطوير نظرية عربية عن الحب من خلاله ..

ومن هذه الأشعار التي وردت في النصين كي تبلور نظرية الحب ، أو على الأقل تسهم في صياغتها ، طبقا لمفهوم المؤلفين عنها ، فهي عديدة وغزيرة طبقًا لتعدد الفصول وما تنطوى عليه من أفكار غزيرة ومتشعبة ، الأمر الذى يجعلنا نكتفي بشواهد قليلة كأمثلة لتلك الأشعار التي تعد دعائم لصياغة نظرية عربية عن الحب الدنيوى .

ولنبدأ بتلك الأشعار – على سبيل المثال – التي عنيت بصياغة مفهوم الجمال في علاقته بالحب ، خاصة وأن المؤلفين كلاهما أشار إلى ضرورة وصف الملامح النفسية

والروحية للحبيب ، دون الاهتمام بالتلميح إلى الجمال الحسى الأنثوى أو الرجولى ، خاصة أن "الجمال الباطن من أعظم نعم الله تعالى على عبده ... وحسن الباطن يعلو قبح الظاهر ويستره ... وكل من لم يتق الله عز وجل فى حسنه وجماله انقلب قبحا وشينا يشينه به بين الناس .

ياحسن الوجه توق الخنا لا تبدلن الزين بالشين

وياقبيح الوجه كن محسنا لا تجمعن بين قبيحين"[٧١]

ولا يعجب "ابن حزم" من حب القبيح أو الأدنى ، لأنه فى نظره الجميل والأعلى ، يقول :

يعيبونها عندى بشقر شعرها

فقلت لهم هذا الذى زانها عندى

يعيبون لون النور والتبرضلة

لرأى جهول فى الغوية ممتد

وهل عاب لون النرجس الغض عائب

ولون النجوم الزاهرات على البعد"[٧٢]

ويعنى "ابن القيم" بمفهوم الجمال على مدار باب بأكمله ، وتتواتر أبيات الشعر مع تواتر شرح هذا المفهوم الذى يتعدد ، ويتوالد ويفرخ مفاهيم جديدة تساهم فى وضع الصياغة النهائية لمفهوم الحب .

يقول "وقال على بن الجهم :

طلعت فقال الناظرون إلى تصويرها ما أعظم الله

ودنت فلما سلمت خجلت والتف بالتفاح خداها

وكأن دعص الرمل أسفلها وكأن غصن البان أعلاها

حتى إذا ثملت بنشوتها قرأت كتاب الباه عيناها"[٧٣]

ثم يحاول "ابن القيم" "ذكر حقيقة الحسن والجمال ما هى ؟ وقد قيل : إنه تناسب الخلقة واعتدالها واستواؤها ، ورب صورة متناسبة الخلقة وليست فى الحسن هناك ... الخ" والأذن تعشق قبل العين أحيانا ، وجيش المحبة قد يدخل المدينة من باب السمع كما يدخلها من باب البصر"(٧٤).

"فاسم بعينيك إلى نسوة	مهورهن العمل الصالح
وحدث نفسك بعشق الألى	فى عشقهن المتجر الرابح
وأعمل على الوصل فقد أمكنت	أسبابه ووقتها رائح(٧٤)

إن الاستخدام المكثف للشعر فى النصين إنما هو امتداد للشهوة النهمة للشعر - عند العرب - الأمر الذى يوحى بجنونهم به ، وسحرية وقعه عليهم ، إلى الحد الذى تنقلب فيه فتنة الشعر - النائمة - على المؤلف ، أو ينقلب الشعر على غايات المؤلف ، بمعنى أن غزارة الشعر بما يتضمنه من مشاعر حب مشبوب (أخلاقى ، وغير أخلاقى) يكون لها فعالية مضادة لغايات المؤلف الدينية . الأمر الذى يجعل النصوص تبدو وكأنها مجالا للغواية !

ونمثل لذلك بالأبيات التالية والتى جاءت فى سياق حكاية يرويها ابن حزم عن فتى وجارية" وكان يكلف كل واحد منهما بصاحبه ، فكانا يضطجعان إذا حضرهما أحد ... إلى أن كان الفتى المحب ربما استطال عليها . وفى ذلك أقول :

ومن أعاجيب الزمان التى	طمت على السامع والقائل
رغبة مركوب إلى راكب	وذلة المسؤول للسائل
وطول مأسور إلى آسر	وصولة المقتول للقاتل
ما إن سمعنا فى الورى قبلها	خضوع مأمول إلى آمل
هل ها هنا وجه تراه سوى	تواضع المفعول للفاعل(٧٥)

أما ابن قيم الجوزية فشواهد هذا الخروج ، أو مجال الغواية ، أكثر وأغنى ومنها : "يقول فى باب مدح العشق :

إذا أنت لم تعشق ولم تدر ما الهوى فأنت وعير فى الفلاة سواء

إذا أنت لم تعشق ولم تدر ما الهوى فقم فاعتلف تبنا فأنت حمار

وفى فصل : " أن المحبة تقتضى الميل والوصال"

يقول ".. وقال آخر :

دواء الحب تقبيل وشم ووضع للبطون على البطون

ورهز تذرف العينان منه وأخذ بالمناكب والقرون(٧٧)

وقالت امرأة وقد طلبت منها المحادثة :

ليس بهذا أمرتنى أمى ولا بتقبيل ولا بشم

لكن جماعا قد يسلى همى يسقط منه خاتمى فى كمى"(٧٧)

ثم " يرى حكاية تزوج زهير بن مسكين الفهرى جارية ، ولم يكن عنده ما يرضيها به ، فلما أمكنته من نفسها لم تر عنده ما ترضى به فذهبت ولم تعد ، فقال فى ذلك أشعار كثيرة ، منها :

تقول وقد قبلتها ألف قبلة كفاك أما شئ لديك سوى القبل

فقلت لها حب على القلب حفظه وطول بكاء تستفيض له المقل(٧٨)

وقال آخر

رأيت حبى سعاد بلاجماع فقالت حبلنا حبل انقطاع

ولست أريد حبا ليس فيه متاع منك يدخل فى متاعى

فلو قبلتنى ألفا وألفا لم أرضيت إلا بالجماع(٧٨)

والجدير بالذكر هنا الإشارة إلى غزارة وغنى المفاهيم التى أثرت النظرية التى افترضها الكاتبان للحب ، إلى جانب تعدد المفردات التى استندا عليها لمعالجة نظريتهما ، وإذا كانت الحكاية والخبر والشعر من أكثر الأدوات التى استخدمها

هوامش الدراسة

١ – هو أبو محمد علي بن أحمد بن سعيد بن حزم (٣٨٤ – ٤٥٦هـ) ، عرف بكونه فقيها ظاهريا ، ومؤرخا ومفكرا ذا دور كبير في الحضارة الإسلامية ، كذلك كان شاعرا ، ودارسا للملل والنحل ، له العديد من المؤلفات ، ومؤلفه الذى نعنى بدرسه فى هذه الدراسة هو "طوق الحمامة فى الإلفة والألاف" (القاهرة – دار المعارف – ١٩٨٥م – ط ٤) لمزيد من التفاصيل راجع : عبد الحليم عويس : ابن حزم الأندلسى (القاهرة – الزهراء للإعلام والنشر – ١٩٨٨– ط ٢) .

٢ – هو : عبد الله محمد بن أبى بكر الشهير بـ "ابن قيم الجوزية" ولد فى دمشق (٦٩١ – ٧٥١ هـ) ، عرف بكونه داعية مجدد ، تركزت دعوته إلى الرجوع إلى منهج السلف ، والالتزام بعدم التأويل ، ألف فى الفقه والتصوف وعلم التاريخ والاجتماع ، ومؤلفه الذى نعنى بدراسه فى هذه الدراسة هو : روضة المحبين ونزهة المشتاقين (القاهرة – المكتبة التوفيقية – د.ت) ، لمزيد من التفاصيل ابن قيم الجوزية : محمد مسلم الغنيمى (القاهرة – المكتب الإسلامى – د.ت) .

٣ – هناك مؤلفات عديدة ناقشت ونظرت أدبيا ولغويا واجتماعيا لمفهوم الحب ومن هذه المؤلفات : ذم الهوى . ابن قيم الجوزى (وهو يختلف عن ابن قيم الجوزية) ، اعتلال القلوب : الخرائطى ، الرياض المفقود : للمرزبانى ، عقلاء المجانين . النيسابورى ، روضة العشق : الكسائى ، منازل الأحباب ومنارة الألباب : شهاب الدين سلمان بن فهد ، المصون : المرزبانى ، رسالة فى العشق والنساء : الجاحظ .

٤ – لويس انيتاجفن : نظرية الحب الدنيوى عند العرب ، ترجمة : رفعت سلام ، ص ١٢٥ (مجلة فصول – ع ٤ – مجلد ١٢ – خريف ١٩٩٣) .

٥ – ابن قيم الجوزية : روضة المجبين ونزهة المشتاقين ، ص ٥٥ .

٦ – من عناصر الثقافة المستخدمة لتجسيد وبلورة مفهوم الحب هى : القرآن الكريم ، والحديث النبوى الشريف ، والنوادر والأخبار ، والحكايات ، والشعر ، والنكت ....

٧ – أمينة غصن : قراءات غير بريئة فى التأويل والتلقى ، ص ١٦ (دار الآداب للنشر والتوزيع – لبنان – ط ١ – ١٩٩٩م)

٨ – ابن قيم الجوزية · روضة المحبين ، ص ١٢٥ .

٩ – انظر · أمينة غصن : قراءات غير بريئة ، ص ٩ .

١٠ – انظر : لويس انيتا جفن ، ص ١٢٥ .

١١ – نفسه ، ص ١٣٧ .

١٢ – لمزيد من التفاصيل راجع : أوكتافيوث : اللهب المزدوج ، ترجمة . المهدى أخريف ، ٨٦ (المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ١٩٩٨) .

١٣ – انظر : لويس انيتا جفن : ص١٣٨ – ١٣٩ .

١٤ – ابن حزم : طوق الحمامة ، ص٩ .

١٥ – عبد الحليم عويس : ابن حزم الأندلسي وجهوده في البحث التاريخي والحضاري ، ص ٢٩٨ – ٢٩٩ .
(الزهراء للإعلام العربي – القاهرة – ١٩٨٨ – ط٢).

١٦ – ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ١٨٦ ..
(دار الحديث – القاهرة – ٢٠٠١م)

١٧ – ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ١٥٥ .
(القاهرة – المكتبة التوفيقية – د : ت)

١٨ – انظر : نفسه ، ص ١٥٤ – ١٥٥ .

١٩ – ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٦٣ – ١٦٤ .

٢٠ – ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ١٢٤ .

٢١ – نفسه ، ص ٨٤ .

٢٢ – نفسه ، ص ١١٣ .

٢٣ – ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٦٥ .
(سورة النور : آيه ٣٠) .

٢٤ – نفسه ، ص ١٦٦ – ١٦٧ .

٢٥ – نفسه ، ص ٧٩ .

٢٦ – نفسه ، ص ١٦٥ .

٢٧ – ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ٢٩٤ .

٢٨ – نفسه ، ص ٢٧٠ .

٢٩ – ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ٤٦ ، معنى كلمة مانى : مانى هو صاحب مذهب المانوية ، ولد في بابل عام ٢١٥ ، القائل بالتناسخ وبقدم الظلمة والنور ، ويزعم أن الليل يخلق الشر ، والنهار يخلق الخير .
انظر نص روضة المحبين ، ص ٢٧٠ .

٣٠ – ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ٤٢١ .

٣١ – نفسه ، ص ٤٢٢ .

٣٢ – أوكتافيوث : اللهب المزدوج ، ص ٨٦ .

٣٣ – ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ٢١ .

٣٤ – أوكتافيوث : اللهب المزدوج ، ص ٨٦ – ٨٧ .

٣٥ – ابن قيم الجوية : روضة المحبين ، ص ٦٦ – ٦٧ .

٣٦ – نفسه ، ص ٧١ .

٣٧ – ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٥٢ .

٣٨ – ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ١٧١ .

٣٩ – نفسه ، ص ١٧٠ .

٤٠ – نفسه ، ص ١٣٦ .

٤١ – نفسه ، ص ١٦٦ – ١٦٩ .

٤٢ – نفسه ، ص ١٣٧ – ١٤١ .

٤٣ – نفسه ، ص ١٤٠ ، ويشير القشيرى في شرح الرسالة أنه حديث موضوع ، انظر شرح الرسالة ، ص ١٦٧ .

٤٤ – نفسه ، ص ١٤٠ – ١٤١ .

٤٥ – نفسه ، ص ١٤١ – ١٤٢ .

٤٦ – ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٣١ – ١٣٢ .

٤٧ – ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ٨٤ .

٤٨ – نفسه ، ص ٨١ – ٨٣ .

٤٩ – نفسه ، ص ٧٥ .

٥٠ – نفسه ، ص ٨٥ .

٥١ – نفسه ، ص ١٠٤ .

٥٢ – انظر : نفسه ، ص ١٠١ – ١٠٣ .

٥٣ – انظر : لويس انيتا جفن : نظرية الحب الدنيوى ، ص ١٣٧ – ١٤٥ .

٥٤ – ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٢٤ .

٥٥ – نفسه ، ص ١٤٥ .

٥٦ – نفسه ، ص ١٤٨ .

٥٧ – نفسه ، ص ١٦ .

٥٨ – لويس انيتاجفن : نظرية الحب الدنيوى ، ص ١٤٩ .

٥٩ – انظر حكاية الراهبة التى وضعت يدها في المجمرة ص ٤٢٢ فى نص ابن القيم : روضة المحبين ، ومدى الشبهة بينها وحكاية الشاب القرطبي الذى وضع يده فى المجمرة تكفيرا وندما ، وذلك فى نص طوق الحمامة لابن حزم ، ص ١٨٥ .

٦٠ – انظر : محمود على حماية : ابن حزم ومنهجة فى دراسة الأديان ، ص ١٣٤ (دار المعارف – القاهرة – ١٩٨٣ – ط)٠

٦١ – انظر نفسه ، ص ١٣٩ .

٦٢ – محمد مسلم الغنيمى : ابن قيم الجوزية ، ص ١٥٢ .

(المكتب الإسلامى – دمشق – د : ت)٠

٦٣ – ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ٢٤ .

٦٤ – نفسه ، ص ٣١٨ – ٣١٩ .

٦٥ – ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٣٨ .

٦٦ – نفسه ، ص ١٣٩ .

٦٧ – نفسه ، ص ١٥٩ – ١٦٠ .

٦٨ – ومن الحكايات والأخبار التى تروى عن الخروج بالحب عن الشكل اللائق فى كتاب طوق الحمامة لابن حزم ، خبر "أخبرنى بعض أخوانى عن سليمان بن أحمد الشاعر ، أنه رأى ابن سهل الحاجب بجزيرة صقلية ، وذكر أنه غاية فى الجمال ، فشاهده يوما فى بعض المتنزهات ماشيا ، وامرأة خلفه تنظر إليه ، فلما أبعد أتت إلى المكان الذى قد أثر فيه مشية ، فجعلت تقبله ، وتلثم الأرض التى فيها أثر رجله" . ص ١٣٠ – ١٣١ .

٦٩ – ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٧٠ .

٧٠ – لويس انيتاجفن : نظرية الحب الدنيوى ، ص ١٢٨ .

٧١ – ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ١٩١ .
(دار الحديث – القاهرة – ٢٠٠١م).

٧٢ – ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ٥٠ – ٥١ .

٧٣ – ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ٢٠١ .

٧٤ – نفسه ، ص ٢٠٤ .

٧٥ – ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ٩٤ – ٩٥ .

٧٦ – ابن قيم الجوزية : روضة المحبين ، ص ١٦٨ .
(المكتبة التوفيقية – القاهرة – د : ت).

٧٧ – نفسه ، ص ٧٨ .

٧٨ – نفسه ، ص ٧٦ – ٧٧ .

الكتابة النسائية أسئلة الاختلاف .. وعلامات التحول

(قراءة فى خصوصية الخطاب النسائى العربى المعاصر)

" نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه ، وما سرق منا ، نحن نكتب لننتهى منهم "

أحلام مستغانمى

(١)

الخطاب

"إن إمكانية تغيير هذا الواقع، وخرق أقنعته ، والثورة على آلياته ، سيأتى حتما من أفراد الشرائح المقهورة ، والمغلوبة ، والمهمشة - بما فى ذلك النساء فى مجتمع بطريركى ... فإمكانية خرق التواطؤ الأيديولوجى ، ونزع الأقنعة الكلامية ، أقوى عندهم. فهم يدركون أبعاد النفاق ، والكذب ، والتزوير فى خطاب السلطة "

فريال جبورى غزول(١) .

يُعنى هذا البحث بالخطاب الأدبى النسائي ، ومدى خصوصيته - وفى القصص النسائى المعاصر - وهو درس مازال "يمارس نوعا من الإغراء ، يحفز على تقبله قراءة ، ومقاربته نقدا ، وكأنه نسق جمالى يختلف عن أنساق الحركة الإبداعية ككل ، ويتميز عن مختلف تشكلاتها ، ليقترب بذلك من الظاهرة"(٢) ! ربما لأنه مازال يسمح بإثارة إشكاليات منهجية عديدة ، يتعلق بعضها بالمساءلة عن خصوصية الذات الأنثوية / الوعى ، وما يترتب عليها من خصوصية الكتابة / الخطاب . والبعض الآخر يتعلق بماهية استراتيجية هذا الخطاب فى خلخلة الآلية النظرية التى أسسها الرجل ، والتى كرست للتحيز ضد المرأة فى التراث بشكل عام ، وفى اللغة والأدب بشكل خاص !..

وقيمة هذا الدرس تكمن فى فتحه الدلالة على المعانى الخلافية التى تعمل على "تأسيس خطاب نقيض يعمل على تحويل الوعى المستلب إلى وعى نقدى قادر على

اختراق سطوة الخطابات السائدة بواسطة الكشف عن آلياتها ، وتفكيك منطوقاتها التي تقوم بتوزيع أيديولوجيات التبعية ، وتبريرها بإنتاج وعي زائف"[٣].

وماهية زيف الوعي الكائن – في الخطاب الجماعي السائد – نابعة من كون هذا الوعي يقع – في بلداننا العربية – تحت وطأة العرض والطلب ، أو بمعنى آخر تحت وطأة اقتصاد السوق بقيمة النفعية ، والذي من جرائه تتحول الثقافة إلى سلعة ، كما تصبح المؤسسات الثقافية شركات استثمار انفتاحية ، "ويخضع البشر في إطار هذه المنظومة لقوانين التبادل والسوق ، فتتبدل قيمهم ، وتفرغ كلماتهم من مرجعيتها ، ودلالتها وجمالياتها وتستخدم للتسويق والدعاية والإعلان ، فيصبح الخطاب حينذاك مجموعة من نصوص للاشئ ... حينذاك تتوقف الكلمات عن القول ، بينما تتكاثر عدديا وتتوالد وتنتشر بغير أن تترك أثرا لأنها لا تقوم بوظيفتها . وفي تلك الحالة لا يكون القول وسيطا للتوصيل والتأمل بل وسيطا للتزييف والتبليد . فعندما تستخدم الكلمات لا لتكشف عن الحقيقة بصورتها الواقعية أو الشعرية ، بل لتخفي وتشوه هذه الحقيقة ، عند ذاك تصبح اللغة عاملا استلابيا وأداة قمعية"[٤].

وفي إطار هذه المنظومة يتخفى الخطاب الجماعي السائد تحت إطار قيم السوق ، وفي أثناء محاولته إخفاء إفلاسه الإنساني يتحايل باللغة لتعزيز فعل الهيمنة ، ويخلق الأوهام لتحقيق مبدأ السيطرة وذلك من خلال تزييف وتبليد الوعي ..

هذه العلاقة بدورها تؤكد أن الخطاب[٥] (Discourse) ليس مجرد وحدة لغوية مفارقة ، وإنما وحدة من وحدات الفعل الإنساني ، والتفاعل والاتصال والمعرفة ، وأنه ليس كيانا ثابتا ، جامدا ، من الكلمات والدوال ، وإنما حقل فعال من المشاغل والاهتمامات والتواترات والصراعات والتناقضات التي تكشف عن تنظيم المجتمع ومؤسساته وأبنية القوى وأدوارها المضمنة"[٦].

لذا لا يعد تقييم كتابة المرأة عن طريق محور الخطاب ، فعلا من قبيل المصادفة "بوصفه المسعى المنهجي الذي يكشف عن الأنساق المجهولة من المعرفة المطمورة في كل المجالات ، والأنموذج المعرفي الذي يرد التكثر الفوضوي للعناصر والظواهر إلى نسف النظام ، الذي يمنحها المعنى والفاعلية"[٧].

ومنهج هذا البحث يفيد من رؤى وأطروحات بعض مقولات منهج النقد الأدبي النسائي Feminist Literary Criticism – وهي كثيرة – خاصة تلك التي تتسق والمناخ

الاجتماعى للمرأة العربية ، بما ينطوى عليه من خصوصية ، كان لها من الأثر فى تجربة المرأة / الكاتبة ، ومن ثم على رؤيتها للعالم ؛ وذلك بوصفه "أحد المناهج النقدية الحديثة التى تؤكد على أهمية التجربة الشخصية فى الأدب ... مما يلقى الضوء على المفاهيم الخاطئة الخاصة بمفهوم المرأة فى النقد الأدبى ، بحيث تصبح قراءة النصوص من الرؤية النسائية بمثابة تدريب فكرى يحرر الذهن من الرؤية التقليدية التى اعتاد أن يفسر بها المرأة ككيان"(٨).

وأيديولوجية خطاب النقد النسائى – فى ضوء هذا – هى الإفادة من مجمل العلوم الثقافية ، وعلم الاجتماع ، والتاريخ ، بل الإفادة من المناهج الأدبية المعاصرة ، "مما يمدنه بمدلولات يمكن أن تضيف شيئا فى توصيف وضع المرأة الثقافى ، إلى جانب بحث ماهية علاقة مثل هذه المناهج وتلك العلوم بكتابات المرأة ؛ ومن ثم فالأدب النسائى لا يتبنى أى شعارات سياسية ، أو نظريات منهجية قائمة"(٩) ، لا يمكنها أن تضيف شيئا إلى مجال توصيف وضع المرأة العربية فى مجتمعها ..

والنقد النسائى بهذا – يبدو وكأنه قد أجتاز المرحلة الحرجة "التى كان يتهم فيها بالانغلاق ، وتضييق الرؤية ، بتطبيقه أسسا نظرية تعسفية تقاس بها أعمال المرأة ، فأصبح الآن هناك اهتمام بتوسيع مجالات البحث لأفق أوسع . فنافذة الأدب النسائى لها حرية اختيار أى من المناهج النقدية التى تتلاءم مع أغراضها الفعلية . ولذلك فهى تربح أكثر من قراءتها المتعددة فى شتى المجالات .

بذلك يكون النقد النسائى قد أضاف منظورا آخر لما سبق تعريفه من قبل بواسطة المدارس النقدية الأخرى . ولا يكون سببا فى التقليل من عمق التجربة الأدبية ، بل إنه يزيدها ثراء بتوسيع إدراكنا بآفاق جديدة فى طيات العمل الأدبى"(٩).

ويفيد خطاب النقد النسائى – فى ضوء هذا – من تفكيكية "ديريدا" ومفاهيمه عن الاختلاف / الارجاء لعملية توليد المعنى – التى تعتمد حركتها على اللعب أو الجدل الحر بين الحركتين – ومن خلال جدله المستمر مع الحضور / الغياب ، والذى يقضى على التصور البنيوى التقليدى للغة حين يربط عملية توليد المعنى بتعارض الثنائيات ... ومكمن الإفادة فى اتخاذ مقولات ديريدا كأساس فلسفى مكنه من تفكيك النظام

الترميزى للبنية التراتيبية للتفكير الأبوى ، بإعادة صياغتها على أسس جديدة ، يتم فيها تحرير المرأة عن طريق إعادة النظر فى الكثير من المصادرات التى سلم النقد بها فى تعامله مع النصوص الأدبية ، وخاصة بالنسبة لوضع المرأة فيها باعتبارها موضوعا ، ومنظور للرؤية معا ، أضف إلى ذلك الإفادة فى مجال تحليل دوافع الخطاب من خلال العلاقة الجدلية بين المفصح عنه والمسكوت عنه باعتبارها العلاقة المولدة للمعنى فى النص ..(١٠).

وتصبح فاعلية درس الخطاب النسائى – فى ضوء هذا – كامنة فى قدرته على تأسيس نوع جديد من الكتابة : "كتابة الوعى الضدى التى تطرح السؤال على نفسها فى الوقت الذى تطرحه على غيرها ، إنها كتابة الأزمة ، والكتابة الإشكالية ، والكتابة التى لا تبدأ من اليقين والإذعان ، بل تبدأ من السؤال ، من لحظة الشك فى نفسها ، وما حولها ... وهى حين تبدأ بسؤال الهوية ، تؤسس لسؤال الوجود ، فسؤالها القائل : ما أكون ؟ هو مقدمة لتحديد قدرتها على الإجابة عن السؤال القائل : ماذا يمكن أن أفعل فى هذا الوجود ؟"(١١).

والخطاب النقدى النسائى – فى ضوء هذا – نجده يحاول أن يأتى بموضوعات جديدة ، فى ضوء لغة خاصة لها مفرداتها ، ومعجمها الموسوعى ، الذى يدور حول دراسات مثل : الهوية الجنسية (Gender)(١٢) ، والتحيز ضد المرأة ، وخصوصية الكتابة النسائية بما تنطوى عليه من علامات تحول (وهو ما سوف نفصل له فى الصفحات القادمة).

فالخطاب النسائى – إذن – قبل أن يكون نصا أو نقدا ، فهو رؤية ، ومخطط استراتيجى وإن كانت كل نظرية نقدية هى نظرية سياسية – تسعى رائداته إلى التحكم فى الخطاب ، "فى ضوء استراتيجيات نظريات النقد النسائى من خلال انتزاع نصيبهن من خطاب القوة ، وذلك عن طريق إزاحة الذات المهيمنة عن المركز ، فى مقابل إفساح المجال لمشاركة الأنثى"(١٣).

وكأن الهدف الجوهرى للخطاب – هنا – هو صياغة استراتيجيات جديدة من التحرر المعرفى ، استراتيجيات تتخذ من علاقات القوة موضوعا لها ؛ بهدف الكشف

عن الممارسة الخطابية المهيمنة بما تنطوى عليه من اساليب مراوغة وتزييف .. إيمانا بأن "إمكانية تغيير هذا الواقع ، وخرق اقنعته ، والثورة على آلياته ، سيأتى حتما من أفراد الشرائح المقهورة ، والمغلوبة ، والمهمشة - بما فى ذلك النساء فى مجتمع بطريركى"[١٤] ... وكما أن إمكانية الثورة أقوى عند المستضعفين ، فإمكانية خرق التواطؤ الأيديولوجى ، ونزع الأقنعة الكلامية أقوى عندهم ؛ فهم يدركون أبعاد النفاق والكذب ، والتزوير فى خطاب السلطة"[١٥].

لذا تصبح تعرية علاقات القوة - أو السلطة القائمة فى المجتمع - ضرورة لتحقيق التوازن فى القوة ، ضرورة لتحقيق التحرر الذاتى ، وهذا يتطلب من الخطاب النسائى مزايدا من الصدق ، مزيدا من التطوير لنظرياته ، وإلا سيبقى "عنصر استلاب ، يقول بالتحرر فى الوقت الذى يؤسس نقيضه ... ذلك إن الخطاب - بل كل الخطابات - إذا لم يعمل ، على الدوام - على تغيير أساسياته ، ونمط تفكيره ، والمساءلة المستمرة لذاته ، فإنه سيسقط فى تكرار لن يترتب عنه إلا محاصرة هذا الخطاب ذاته"[١٦].

ومن دواعى تطوير الخطاب - هنا - انفتاح أفقه على غيره - من الأنواع المغايرة من الخطاب ، مثل الخطاب الإسلامى ، والخطاب العلمانى - بل والتفاعل معها ، بهدف تحقيق وفرة دلالية ، وإثراء لمدلولاته الخطابية ؛ ذلك أن تحليل الخطاب الأدبى أثبت أن منهج الدرس الأدبى لا يمكن أن يستقل عن غيره من مناهج الخطاب ، ما ظل الخطاب الأدبى منطويا على خصائص مشتركة يشارك فيها غيره من الخطابات على مستوى التشكل والوظائف"[١٧].

ومن الجدير بالذكر أن نجد أن الخطاب النسائى قد تبنى معظم أطروحات الخطاب العلمانى ، فى مقابل نفيه عن أطروحات الخطاب الإسلامى ؛ فى حين "أن الإسلام لم يكن ضد المرأة ... كما أن قراءة واقع التاريخ الحديث لحركات تحرير المرأة فى بداياتها - بنهاية القرن التاسع عشر ، وبداية القرن العشرين - تثبت أن الإسلام كان منطلقًا أساسيا لرائدات الحركة الأوائل "[١٨].

وأبرز محاولات الخطاب النسائي المعاصر في الإقتراب من النص الديني : الشرعي ، كانت : محاولات "فاطمة المرنيسي" في كتابها "الحريم السياسي" ، و "فريدة بنائي" في كتاباتها : "حول الحاجة لإعادة قراءة الحديث" ، و "نوال السعداوي" في مجموعة مقالاتها بكتيب : الوجه العارى للمرأة العربية ، والمرأة والجنس ، والرجل والجنس"[١٩] ، ويلاحظ أن تعاملهن مع النص الديني كان "لا يتم بأدوات أصول الفقه ، بل بمنهج أقرب إلى تحليل الخطاب ... أى بمنهج يعكس الأرضية العلمانية التي تستند إليها هؤلاء الباحثات في تفسير النص والتي غلب عليها إما التأويل دون التزام برأى الجمهور وإما مخالفة منهاجية له تتأسس على عدم احترام أصول التفسير أو أصول الفقه ، أو الهجوم على الرواة والطعن فيهم ، وقصر صلاحية النص على زمانه ، في محاولة لإدخاله في دائرة التاريخ ونفي صلاحيته عبر الزمان والمكان"[٢٠].

ومن الطريف أن الخطاب العلماني "لم يطور أطروحاته وأفكاره منذ عقود ، وما يزال يدور في مفهوم الأبوية" والذي يختلف في ميزان الرؤية الإسلامية كلية عن مفهوم القوامة ... كما أنه يتحدث عن التراث ، لكنه لا يعرف عنه إلا القليل ، ينقده وفي أحيان كثيرة ينقضه ، لا يفرق بينه وبين الشريعة – أحيانا – ويعاني من جهل فاضح في الفقه واصوله وعلوم الدين ، ويدعو للاجتهاد واستخدام العقل لكنه لا يمارسه ، ولا يستوفي شروطه ، وهو ما يدخله في معركة خاسرة مع الإسلاميين في قضايا كثيرة ، بل ويفقده شعبيته ومصداقيته"[٢١].

فالحركة الإسلامية من المنظور العلماني هي "قوى رجعية معادية للمرأة تهدد منجزاتها ، والحجاب هو دائما رمز القهر وتغييب العقل والتحكم الذكوري ..."وهو في هذا يعد" اختزال لظاهرة مركبة بل وتجاهل لحقائق واقعية مثل ارتفاع درجة الوعي والمشاركة السياسية بين نساء الحركة الإسلامية ، وحرص الحركة – في الفترة الأخيرة – على إشراك المرأة في العمل النقابي ، تبنى كثير من النساء المتعلمات بل والعالمات للرؤية الإسلامية"[٢١].

ويبقى السؤال الموجه إلى الخطاب العلماني :"ما الذي يضمن خصوصية تطور حركات تحرير المرأة العربية مادامت تعاني من قطيعة معرفية مع الدين ، ولا تذكره

إلا ذرا للرماد فى الأعين ، وتستند لمواثيق حقوق الإنسان أكثر مما تستند للأصول الإسلامية !؟"[٢١] . ومثل هذا التساؤل لا يعنى جانبا من التحيز نحو الخطاب الإسلامى – من قبل الباحثة – فالخطاب الإسلامى – فى المقابل "ظل فى مجال قضايا المرأة تحديدا حبيس النصوصية التى نعنى بها رفع النص شعارا دون بذل الجهد (الاجتهاد) فى بيان كيفية وملابسات وضوابط تنزيله على الواقع ، أى تم تجميد النص دون تفعيله رغم التسليم له ... وإدراك الثابت والمتغير فى الفقه والفتوى ... كما ظل حبيس الخبرة التاريخية للعصر النبوى ... دون بيان لكيفية قيامه بصياغة واقع المرأة الآن ... ناهيك عن التبسيط المخل للقضايا وعدم تجذيرها أو تركيبها كما فى حالة عمل المرأة ، فالخيار هو بين العمل فى مجالات معينة أو تفرغ للأسرة دون بيان أثر تفاوت قدرات النساء وظروفهن الثقافية والاجتماعية ، واختلاف المرأة الريفية عن الحضرية ... وكل هذا أدى إلى حبس النص فى إطار فهم السابقين وعدم تحريره ، ليكون أساسا للتجديد والنهضة ، وبدلا من أن يكون للتراث الفقهى دور يهدى أضحى قيدا يكبل المرأة"[٢٢].

ورغم هذا فهناك طليعة معاصرة من الكتابات التى حاولت أن تجدد فى الخطاب الإسلامى حول المرأة ، وعلى رأسهم الشيخ محمد الغزالى[٢٣] ، والشيخ يوسف القرضاوى[٢٤] ، وهى محاولات تتوج الخطاب الإسلامى ، وتعلى من شأنه . فى مقابل الخطاب العلمانى ، خاصة وأنها امتلكت منطقها ، والذى يدعو رائدات الحركة النسائية – بل الخطاب النسائى إجمالا – إلى إعادة النظر بشأن بناء أطروحاتهم ، ومسلماتهم على الخطاب الإسلامى لا العلمانى . يقول الشيخ محمد الغزالى : "على أهل دعوات تحرير المرأة أن يؤسسوها على نهج الإسلام ، إذا أرادوا لها النجاح"[٢٥].

وهذا يعنى أن الخطاب النسائى المعاصر ليس فى حاجة إلى إعادة النظر فى مسلماته ، ومرجعياته ، فحسب ، بل فى حاجة إلى " أن يتحرر من خطابه من خلال ممارسته كنمط حياة تبتدئ بالذات ، وتمتد شيئا فشيئا ، نحو الآخرين"[٢٦] ، وعملية التحرير هذه "لا تتطلب نظرية جديدة ، تكون المرأة موضوعها ، أو حتى ذاتها فحسب ، ولكن أيضا تستوجب خلخلة الآلية النظرية التى أسسها الرجل منذ زمن قديم ... كما يستدعى – هذا – نقدا استراتيجيا للنص النسائى ، أو حتى تحويلا جذريا لمفهوم النقد ذاته"[٢٧].



(٢)

التحيز ضد المرأة

أ - في التراث

"ولا يزال نفر من علماء الدين يكرهون المرأة، ويحملونها مسئولية خروج آدم من الجنة ، كما زعم اليهود في كتبهم ، ويرون إمساك النساء في البيوت حتى يتوفاهن الموت "

الشيخ محمد الغزالي(٤٥)

"إن التصدي الجذري لقضية المرأة ، يضع الفكر النقدي مرة واحدة في مواجهة التراث السلفي برمته ، وهذا ما أدخل قضية المرأة وتحررها في عصمة الرقابة ، ووضعها تحت حراسة "التابو" ، وجعل تناولها بالتحليل العلمي الصريح . وبأدة لغوية محددة ، مباشرة ، أمر يوازي التعدي على المقدسات ، وخرقا لقواعد التحليل والتحريم الأزلية ، التي جعلت المرأة "حرمة" ، في حمى سلفية دينية تضرب على العقل والجسد ستائر خيام الجاهلية"(٢٨).

ومن الغريب - الجدير بالذكر - أن المرأة في العصر الجاهلي ، وفي عصر الرسول الكريم سيدنا محمد ﷺ كانت تحظى بمكانة ووجود وكرامة أفضل من العصور التي تلت تلك الفترة ...

" فالثقافة العربية الخاصة - خاصة في القرن الأول الهجري - قد تحمل جوانب ليست قليلة من التحيز ضد المرأة ، لكن ليس منها إلزام المرأة الصمت"(٢٩) ، وهذا في

حد ذاته يشهد للمرأة بالحضور ، والقدرة على المشاركة ، والشاهد على هذا آثارها في الشعر والحكاية ، والخبر ...

"إن هذه الثقافة ينقل الجاحظ منها خطبا لنساء في القرن الأول ، وينقل منها ابن عبد ربه في "العقد الفريد" خطبا مختلفة لنساء أيدن عليا ، أو وفدن على معاوية ، وقد حملت هذه الثقافة في القرن الثالث الهجري كتابا اسمه "بلاغات النساء" ، ويغض النظر عن مضمون بعض نصوص الكتاب ، ويغض النظر عن مدى كون هذه النصوص حقيقة قالتها النساء ، أو أنها منحولة وضعت على ألسنتهن ، إن الذي يعنينا في هذا المجال هو أن هذه الثقافة التي يوجد فيها كل هذا لاتشير إلى أنها ثقافة تريد إلزام المرأة الصمت"!(٢٩).

وفي عصر النبوة ، شعرت النساء - قديما - بالغبن اللغوي - تجاه الخطاب القرآني ، وأهمية حضورهن كنساء فيه - وذلك حين تعجبت "بعض النساء من أن القرآن الكريم يوجه خطابه للذكور دون الإناث ، وورد في طبقات ابن سعد كلامهن الذي توجهن به للرجال قائلات : أسلمنا كما أسلمتم ، وفعلنا كما فعلتم ، فتذكرون في القرآن ولا نذكر . وروى أن أم سلمة قالت للنبي ﷺ : يا رسول الله يذكر الرجال ولا نذكر . وروى أن نساءه قلن له : لماذا يذكر المؤمنون ولا تذكر المؤمنات؟" ، كما روى أن سلامة حاضنة إبراهيم بن النبي ﷺ ، قالت للنبي ﷺ : إنك تبشر الرجال بكل خير ولا تبشر النساء ، قال : أو صويحباتك دسسنك لهذا ؟ قالت : أجل هن أمرنني"(٣٠).

وقد استجاب "سبحانه وتعالى" لهذا المطلب النسائي ، فجاء قوله تعالى : " إنَّ الْمُسْلِمين وَالْمُسْلِمَات وَالْمُؤْمنين وَالْمُؤْمنَات وَالْقَانتين والْقَانتات وَالصَّادقين وَالصَّادقَات والصَّابِرين وَالصَّابِرات والْخاشعينَ والْخَاشعَات وَالْمُتَصَدِّقين وَالْمُتَصَدِّقَات وَالصَّائمينَ وَالصَّائمَات والْحافظين فُرُوجَهُمْ وَالْحافظَات وَالذَّاكرين اللَّه كثيراً وَالذَّاكرَات أَعَدَّ اللَّهُ لَهُم مَّغْفرَةً وَأَجْراً عَظيماً" (سورة الأحزاب - ٣٥).

وتشيع روح الإنصاف في القرآن الكريم - وتتكرر - بين الذكر والأنثى ، في سور كثيرة ، لتتصل بكون الاثنين وحدة واحدة ، بعضهم من بعض ،

يقول جل وعلى : "فاستجاب لهم ربهم أني لا أضيع عمل عامل منكم من ذكر أو أنثى بعضكم من بعض" (سورة آل عمران – ١٩٥) ، بل إنهما – أيضا – خلقا من نفس واحدة ، يقول : "ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجا لتسكنوا إليها وجعل بينكم مودة ورحمة" (سورة الروم – ٢١) ، كما أن الكرامة والاستحسان عند الله لا تنبع من الذكورة ، أو الأنوثة ، لكنها تنبع من التقوى ، يقول تعالى : "يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم" (سورة الحجرات – ١٣).

وصيغة الأمر بالمعروف ، والنهى عن المنكر ، هنا تضم كل صيغ المشاركة ، فى الحياة العامة ، وفي الثواب ، والعقاب ؛ الأمر الذى لا يتناقض والآية الكريمة : "ولهن مثل الذي عليهن بالمعروف وللرجال عليهن درجة والله عزيز حكيم" (البقرة – ٢٢٨) ؛ لأن المبدأ هنا هو المساواة : "ولهن مثل الذي عليهن" ، أما علو الدرجة ، فقد جاء لتعزيز مبدأ الانفاق عند الذكر الذى يرث ضعف نصيب الأنثى – وفى الوقت نفسه ربما أتى كصياغة تتواكب والمناخ الاجتماعى العام – فى مثل هذه الفترة المبكرة من عمر التاريخ – حتى يمكن أن تقبل من الرجال آنذاك ، أى فى فترة حاسمة – مبكرة – كانت توأد فيها البنات ، وتستعبد المرأة ، وهذا الاستعباد لم يكن فى بلاد العرب فحسب ، وإنما فى آثينا وبيزنطة وفارس ...

ولكن رغم هذا الوأد ، وذلك الاستعباد – للمرأة – والذى حاول الإسلام أن يقضى عليه ، إلا أن مساحة من المكاشفة ، والحضور ، توافرت للمرأة عبر هذه الحقبة ، وظهرت فى سجع الكهان – فى العصر الجاهلى – كما ظهرت فى الشعر والحكاية والخبر ، الأمر الذى حول صمت المرأة إلى صوت ناطق ، كما اشار إلى نوعية هذه الثقافة ، فى عدم إلزامها المرأة الصمت على عكس الثقافة التى ظهرت مع انتهاء العصر الإسلامى وتحول الحكم فيها من خلافة راشدة إلى ملك عضوض ، مما أسهم فى سيادة الاستبداد وحرمان المرأة من كل حقوقها ..

ورغم كل الانفتاح الذى عاشه العصر العباسى ، ورغم أن الحضارة الإسلامية بلغت أوج ازدهارها ، إلا أن "مسار المرأة منذ الجاهلية تعرض – بالتحديد – لضربة شديدة فى العصر العباسى ، بسبب نظامه الإقطاعى ، الذى عزل المرأة فى المنزل

وحولها إلى كائن استهلاكى - خاصة فى الطبقات البرجوازية -[٣١]. أو بمعنى آخر اعتبرها عورة ، فحرمها من الاختلاط بالرجال ، وألزمها الصمت ، فى صورة سدت عليها منافذ الإبداع ..

وهذا النظام - الإقطاعى - احتضنه فيما بعد العثمانيون محولين إياه إلى نظام حياة ، أسهم فى قهر المرأة اقتصاديا ، واجتماعيا ، وثقافيا ؛ مما عرض الحضارة العربية الإسلامية إلى مزيد من الأزمات التى أذنت بالإنحطاط ..

إن إلزام المرأة الصمت - عبر هذه الحضارة المتألقة - مؤشر وداع من دواعى سقوطها ؛ لأنه ينافى ما أقره الرسول الكريم ﷺ فى سيرته من معاملة ، ومشورة ، ومشاركة للمرأة فى الحياة العامة . فالمرأة "فى عهد الرسول كانت تشترك معه فى الحرب ، لا لمداواة الجرحى فحسب ولكن مشاركة حرب بالسيف ، كما كان الأمر مع أم عمارة التى حارب دون الرسول فى "أحد" ، وظلت تحارب ، واشتركت فى أشد المعارك بأسا مع مسيلمة ، وقطعت ذراعها ، وخاضت "أم حرام" الحرب مع الأسطول الذى نزل قبرص ، وماتت بها ، وهذه الحرية مكنت السيدة "عائشة" من أن تكون المحدثة الأولى ، وجعلتها ترد أحاديث عن عمر بن الخطاب ، وتقدم توجيهات إلى أبى هريرة ، ثم أرادت - عندما نشبت الفتنة - أن تصلح فريقى على ومعاوية فقادت جيشا فيه "الزبير" و "طلحة" وكبار الصحابة الذين كانوا يأتمرون بأمرها"[٣٢].

" ويجب ألا ننسى أن أم المؤمنين الرصينة "أم سلمة" كانت هى التى أشارت على الرسول بما يفعل عندما تردد الصحابة لأول مرة فى الاستجابة لأمره فى الحديبية . وطبق الرسول ما أشارت به فانجلت المحنة"[٣٣].

ويدل أن كان العصر العباسى مرشحا لأن يحتضن المكاسب التى ورثتها المرأة ، والتى أحرزتها منذ الجاهلية ، وحتى صدر الإسلام مضيفا إليها محصلة تطوره الحضارى والتجارى ، مكونا بذلك رصيدا يصلح أن يكون ركيزة لإنطلاقها ، هبط بمكانة المرأة عن طريق "شق العالم النسوى إلى عبيد وحرائر ، بأحالته الغالبية منهن إلى العبودية عن طريق البيع والشراء ، بينما حجبت الحرائر ، وتم عزلهن عن الحياة العامة "فى مقابل ارتفاع شمس الجوارى اللاتى اندمجن فى البنية العليا للطبقة

التجارية العباسية"[٣٢] – خاصة بعد استفحال نورهن السياسي – غير أن صعود المرأة / الجارية إلى مستوى ممارسة الحكم – ولو بشكل غير معلن – إلى جانب مساهمتها في النشاط الاقتصادي والاجتماعي ، والثقافي.. "كل هذا لم يكن مدعاة لإحداث تغيير جذري لصالح النساء ، وذلك بحكم ارتباطه بالنظام المستبد"[٣٣].

"وبذلك ساهم البعد التجاري في دفع أشكال التحرر النسائي باتجاه مقارب للعبثية ، حيث تسبب في تدهور مكانة المرأة – خاصة في ظل نظام الحريم – واصبحت الجواري مجرد أداة لتضخيم الأوهام الذكورية للرجل ... ودخل إذلال المرأة مرحلة تاريخية خطيرة ، في ظل التناقضات المحيطة"[٣٤].

وفي ضوء هذا التاريخ تبوأ الوعي الذكوري لرجال التراث رؤية مقتضاها إعلاء صوت الذكورة ، في مقابل الغض من صوت الإنوثة ، أو بالأحرى إلزامها بالصمت ؛ لأن كل أنثى في – رأي الميداني – : "تستعمل اللغة تصبح حمقاء"[٣٥] ؛ لذا يحذر ابن المقفع من الأخذ برأيهن ، يقول : "إياك مشاورة النساء ، فإن رأيهن إلى أفن ، وعزمهن إلى وهن ، وأكفف عليهن من أبصارهن بحجابك ، فإن ذلك أنعم لحالها ، وأرخى لبالها ، وأدوم لجمالها ، وإنما المرأة ريحانة وليست قهرمانة"[٣٦].

كما يسلب الجاحظ – في كتابه البيان والتبيين – المرأة "البيان" ، ويسمها بالعي ، وكلما عرض للمرأة بحال – وذلك من خلال مبدأ المجاورة ومدخلا للنص – لابد أن يجد الحيوان قريبا من الجوار"[٣٧].

ولا يختلف هذا التصور كثيرا عند فقهاء الإسلام ، وعلى رأسهم : ابن قيم الجوزية (ولد في القرن السابع الهجري ٦٩١ هـ) ، أحد كبار علماء التنوير ، في عمر الثقافة العربية ، والذي تتسرب آراؤه الشخصية في المرأة من خلال كتبه ، فتعكس رؤيته المنحازة والتي ترى المرأة: نفساً ضعيفة ، وعقلا قاصرا ، وخلقا أقل عفافًا ، يقول في كتابه "روضة المحبين ونزهة المشتاقين" : "لما كانت النفوس الضعيفة كنفوس النساء والصبيان لا تنقاد إلى أسباب اللذة العظمى ، إلا بإعطاءها شيئا من لذة اللهو واللعب ، بحيث لو فطمت عنه كل الفطام ، طلبت ما هو شر لها منه"[٣٨] ، الأمر الذي جعله يستنكر على المرأة سلوك العفة ، بينما رآه : "ليس بعجيب من الرجل ، ولكنه من النساء أعجب"[٣٩].

ومثل هذه الرؤى وغيرها - إلى المرأة - والتي تتسرب في كتب فقهاء ، وأصوليين ، وعلماء كلام ، دفعت أئمة آخرين - قدامى ومعاصرين - إلى اتخاذ موقف منحاز للمرأة للذود عنها ، واتهام المتحيزين ضدها بالتعصب ، أمثال : ابن حزم (ولد فى القرن الرابع الهجرى) ، ومحمد الغزالى (ولد فى القرن العشرين الميلادى) .

ويعد فكر " ابن حزم" بخروجه على مجموع الفقهاء المتعصبين ضد المرأة ، نوعا من الخروج على السائد ، من رؤى وأفكار معاصريه " المنتقصين المرأة حقها الشرعى ، معللا موقفهم من المرأة : " بأنه موقف المراءة ، وهو يرفض المراءاة ، ويرى أن ثمة تواطؤا من طائفة المتعصبين المرائين على إخفائها"[٤٠]، ثم يكشف "ابن حزم" "اللثام عن ملمح لا موضوعية ، وتعصب ، وجماعة هؤلاء الفقهاء ، لتحيزهم ضد المرأة .. فى مقابل إقراره مبدأ المساواة بين الجنسين ، كرؤية تضمنها حديثه عن عفة النساء"[٤١] ؛ يقول فى كتابه "طوق الحمامة" : "وإنى لأسمع كثيرا ممن يقول : الوفاء فى قمع الشهوات فى الرجال دون النساء ، فأطيل العجب من ذلك . وإن لى قولا لا أحول عنه : الرجال والنساء فى الجنوح إلى هذين الشيئين سواء ... ولست أبعد أن يكون الصلاح فى الرجال والنساء موجودا ... وأعوذ بالله أن أظن غير هذا ... والحقيقة ... أن الصالحة من النساء إذا ضبطت انضبطت ، وإذا قطع عنها الذرائع أمسكت ... والصالحان من الرجال والنساء كالنار الكامنة فى الماء ، لا تحرق من جاورها إلا بأن تحرك .."[٤٢].

ويتساءل الشيخ "محمد الغزالى" : "هل عوملت المرأة فى العالم الإسلامى ، وفق تعاليم الإسلام ؟ ما أظن ذلك وقع إلا لماما"[٤٣]. ثم يمضى فى حديثه ليؤكد قيمة الاقتداء بسيرة الرسول الكريم - سيدنا محمد ﷺ - وسلفه الأول ، كمقياس أولى للاعتدال فى النظر إلى المرأة ، يقول : "إنما أريد إعمال النصوص المكتوبة ، أو المفهومة من سيرة الرسول ﷺ وسلفه الأول"[٤٤] ، وهذا يعنى أن من تلى السلف الأول قد تجاوز هذا الاعتدال ، ثم يستأنف حديثه عن جور من تلا هذا السلف الأول من علماء الدين ، يقول : "ولا يزال نفر من علماء الدين يكرهون المرأة ، ويحملونها مسئولية خروج آدم من الجنة ، كما زعم اليهود فى كتبهم ، ويرون إمساك النساء فى البيوت حتى يتوفاهن الموت"[٤٥] ، ومثل هذا الوعى بهذا النمط من علماء الدين أيقظ

هموم الشيخ الغزالى ومخاوفه فى آن واحد ، من أنه "لو نجح أهل الدين فى تولى السلطة ، لغلقت على النساء الأبواب ، ولم ير وجه واحدة منهن"(٤٦).

وكأن القضية هنا هى قضية عودة إلى السنة النبوية ، ثم فهم دقيق للكتاب ، وأخيرا فقه بصير بالسنن الاجتماعية . وكل هذا من شأنه أن يقود إلى وعى إسلامى صحيح بالمرأة .

ب - فى اللغة .. والتحيز .. والهوية الجنسية

" خوف التغريد خارج السرب يتنافى حتما مع الكتابة من داخل الوعى بالذات"

" العربية ليست اللغة التمييزية الوحيدة ، لكنها اللغة التى أسست للتمييز ضد المرأة كأنما أنشئت من أجله "

نبيلة الزبير(٤٩)

"إن إسهام المرأة فى الكتابة الأدبية يعد موقفا حضاريا لابد من التنبه إلى أبعاده الاجتماعية ، والثقافية ، والسياسية الايجابية"(٤٧) ؛ ذلك أن "انتقال المرأة إلى مستوى انتزاع بعض شروط الكتابة من الرجل ، هى عن ذاتها ، وعن اختلافها ، بدون وصاية أو ارتهان ... يدخل ضمن صراع القوى ..."(٤٨) "لأنه يدخل خارج نطاق اعتراف وعى الآخر ؛ لهذا كانت كتابة النساء / الكتابة النسوية ، بمثابة الرقص فى حقل ألغام"(٤٩).

فالمرأة العربية / الكاتبة تجد نفسها "محاصرة على كل الأصعدة . فى وجودها ، فى قيمتها ، فى حريتها ، وفى إبداعها . وتجد سلطة الذكر تترصدها على الدوام حتى وإن تغيرت الأوضاع والعقليات وتمكنت المرأة من التعبير ، كتابة عن رغبتها فى التساوى مع الرجل من خلال فضح التقسيم الاجتماعى والتبادل الاقتصادى ؛ فإن النسق العام لا يتورع ... أن يزرع فيها القناعة بضعفها ، وعدم قدرتها على الابتكار .

وهذه البديهية تؤكدها كل النصوص وتثبتها الوثائق والرموز ... ومساهمة المرأة فى هذا النظام ، من خلال فعل الكتابة ، لا يمكن أن يتم إلا بعد تقديم تضحيات لا حصر لها ... وبالتالى يغدو النظام الذكورى فخا لا حدود له فى إمكانية تسهيل الانتقاص من إبداع المرأة"(٥٠).

وكأن هناك "شيئا لا واعيا فى الرجل يقاوم الاعتراف بقدرة ما يمكن أن تحوزه المرأة ، إلا القدرة على الخيانة والكذب ، هى إذن لا تقدر على الكتابة أو الإبداع . هى تضع وتلد فقط ، أما فعل الأبداع والكتابة فهو المجال الخصوصى للرجل ؛ لأن التاريخ يعلمه أن المرأة برهنت عن عدم إمكانية الإبداع والتجديد والاكتشاف ، وهذا واقع حضارى قائم فى عرفه"(٥١).

وهنا تبدو التحديات التى تواجه المرأة / الكاتبة فى واقعها أشبه "بعملية غسيل للمخ بواسطة هذا النمط من الأيديولوجيا الأبوية"(٥٢) التى تنتج قوالب مكررة عن رجال أقوياء ، ونساء ضعيفات"(٥٢). وصورة الذات الأنثوية ، وفقا لهذا تصبح "محدودة من خلال منظور الرجل ، بل تكون بمثابة النص المكتوب ، أو الصفحة البيضاء التى يسطرها الرجل ، فتظل بمثابة التمثال لا المثال ، والمصنوع لا الصانع"(٥٣).

" وتبعا لهذا يكون تصور المرأة لذاتها امتدادا لمنظور الرجل إليها فى الواقع ، أى نتاج لعملية تفاعل طويل بين ما هو واقعى ، وما تسقطه هى على واقعها من رؤية ذاتية ، أو بمعنى آخر أنها صورة تمر بمصفاة الذاتية ، وتصطبغ بلونها وفى الوقت نفسه لا تفلت من منظور الرجل / المجتمع إليها ، بل تظل مجرد انعكاس وامتداد لهما ... هكذا تتأثر صورة الذات (للمرأة / الكاتبة) بالتخطيط الاجتماعى وبدل أن تتعلم النساء كيف يكن ذواتهن ، فإنهن يلقن منذ الطفولة أن يكن أخريات ، وينتج عن هذا ضياع للسمات الحقيقية للذات الأنثوية"(٥٤).

ومبعث ضياع الذات هنا هو عدم وجود تطابق بين وعى الذات بذاتها وبين الصورة التى يفرضها المجتمع – لهذه الذات الأنثوى – بمعنى وجود تعارض ، وعدم تطابق بين الصورة الخارجية / السائدة عن المرأة ، والتى تتضمن أبنية فكرية

واجتماعية تفرض وضعها مهمشا ، وموقعا دونيا للمرأة فى السلم الاجتماعى ، والوعى بالذات ، والذى يحوى تصورات ذهنية للعالم ، قد تكون مغايرة ، أو مضادة لسلطة المجتمع ، فإذا ما كانت المرأة كاتبة ؛ فإنها تستطيع مواجهة سلطة المجتمع التى تفرض عليها وضعا مهمشا بسلطة أخرى ، هى سلطة التخييل"(٥٥).

" وسلطة التخييل تعنى القدرة على إقامة بناء استطيقى جمالى عن طريق اللغة . ويستمد هذا البناء مادته من خلال رصد المجتمع ، والخلفيات السياسية والفكرية والثقافية المكونة له . لكن هذه الخلفيات يتم تفكيكها ، وإعادة تركيبها ، وفقا لمنطق جمالى ، يتفق أو يختلف مع ما هو قائم بالفعل . وتصبح الذات فى هذه الحالة طرفا أساسيا فى عملية التفكك وإعادة التركيب . ويتراوح التركيب الجديد فى تماسكه وعمقه وجذرية أطروحاته ، بقدر اكتساب الذات الكاتبة لدرجات من الوعى والقدرة على التشكيل ، وامتلاك أدوات الصنعة الفنية"(٥٦).

وهنا تبدو اللغة هى الوسيلة الأولى لاستعادة الهوية ، وذلك عن طريق "المساهمة فى تغيير اللغة وإعادة إبداعها ، بحيث تشيع فيها مفردات وتركيبات يزول فيها النظر إلى المرأة على أنها موضوع"(٥٧) (Subject) ، وليس ذات .. !

لذلك "لا تنفصل الدراسات التى تهتم بكشف دلالات التحيز اللغوى فى المقصد العام عن الاستراتيجيات التى صدرت عنها دراسات الهوية الجنسية (Gender) ... كما أن الدراسات التى تكشف عن خطاب الذكورة ، بوصفه خطاب الهوية الجنسية الأرقى السائد ... هى دراسات تؤكد أن التحيز الجنسى لا يقل هيمنةً عن التحيز العرقى فى خطابنا اللغوى"(٥٨).

وجدير بالذكر – هنا – أن نفرق بين معنى الجنس (Sex) ، والهوية الجنسية (Gender) فالجنس بيولوجى ، مرتبط بالطبيعة ، والهوية الجنسية ثقافية ، مرتبطة بتصورات المجتمع ، وخطاباته السائدة ، ومن ثم فهى قابلة للتغيير بالكشف عن التحيز الواقع فيها ، وتعرية خطابها"(٥٨).

لذا يصبح التمييز ضد النساء بدعوى الفروق البيولوجية الملموسة مدعاة للشك ، والتدقيق . لقد ساعد ظهور وشيوع مفهوم الـ (Gender) ، على توضيح قضية فى

غاية الأهمية وهى أن التمييز الذى تعانى منه النساء لا يمكن تبريره استنادا للطبيعة البيولوجية للنساء ، وإنما وجب التصدى له بوصفه نتاج ممارسات ثقافية واجتماعية ، وسياسية"[٥٩].

والسؤال الآن : كيف يمكن للمرأة أن تثبت ذاتها ، وتستعيد هويتها "مادامت اللغة لا تعطيها مكانة ذات أهمية"[٦٠] "إن أبسط دراسة اجتماعية للألفاظ والقواعد تدلنا دلالة موضحة على أن هذه اللغة لغة قوم يستهينون بالمرأة ؛ فالتقديم فى النحو هو دائمًا للمذكر على المؤنث . والتغليب يذهب فى هذا مذهبا يحتم تغليب مذكر واحد على أى عدد من الإناث ، ولو بلغ الملايين"[٦١] " فيقال إنهم كذا وكذا ، بدلا من إنهن" ، وكأن النساء يفقدون أنوثتهن لغويا ، بسبب وجود رجل واحد بينهن"[٦٢].

أيضا من "علامات المؤنث فى اللغة العربية "تاء التأنيث" التى تلحق بآخر المذكر مثل : جميل / جميلة ، غير أننا نعثر على كلمات تحتفظ بصيغة المذكر ، وإن جاءت صفة للمؤنث مثل : امرأة عاقر ، إن عدم إلحاق تاء التأنيث بكلمة عاقر ، يعبر عن موقف معين من المرأة ، يلصق العقم بكل ما هو نسائى ، بالرغم من أن العرب ومنذ القدم عرفوا العقم عند الرجال والنساء ربما كانت صفة عاقر تنسب إلى المرأة قياسا على صفة حامل التى يجوز استعمالها مادامت عملية الحمل وظيفة طبيعية من اختصاص الأنثى وحدها ... ولأن الرجل قد يكون عاجزا عن الانجاب ، فإذا قلنا امرأة عاقر فبماذا سنصف الرجل المصاب بالعقم هو الآخر؟.."[٦٣].

ويبدو أن ضمير المذكر هو المهيمن فى اللغة ، بل إنه أصل الاسم ، وفى المقابل يبدو التأنيث فرع عن التذكير ، الأمر الذى يرشح اللغة العربية لأن تصبح اللغة التمييزية – ليست الوحيدة – "لكنها اللغة التى أسست للتمييز ضد المرأة كأنما أنشئت من أجله .."[٦٤].

والمرأة / الكاتبة حين تكتب ، فإنما تكتب فى إطار هذه الأبجدية ، التى تتكون مفرداتها ، وعلاماتها الإعرابية من أعراف تصور المرأة موضوعا للطعام ، والجنس ، والبطالة ، "يقول الدراس" خليل أحمد خليل "فى تفكيكه المعجمى لكلمة" امرأة "أن كلمة امرأة فى اللغة ، مشتقة من فعل مرأ ، أى طعم ، ومن هنا تواجهنا صلة المرأة بالطعام ،

وتجمع المرأة على غير اشتقاقها فيقال نساء ونسوة ... والنساء تعنى "المناكح" ، ومن هنا تواجهنا صلة المرأة بالجنس. وإذا تناولنا أصل النساء ، وجدناه مشتقا من فعل : نسا ، ينسو ، ومعناه ترك العمل . وكأننا بالمرأة نعنى البطالة..."(٦٥).

كما أن "التسوية بين المذكر والمؤنث مستحيلة فى الكتابة العربية ، فى الإنجليزية يستخدمون She/He أو S/he سعيا إلى التسوية اللغوية بين المذكر والمؤنث ، فلا يطغى أحدهما على الآخر ، لكن هذا مما يستحيل تحقيقه فى العربية ، وقد حاول أحد المترجمين من الإنجليزية إلى العربية أن يحل هذه المعضلة بأن يقول فى نهاية بعض العبارات " رجلا كان أو امرأة" ، ترجمة للاستخدام الإنجليزى he/she ، لكنه سرعان ما تخلى عن ذلك لصعوبة تكراره من جهة ، لكونه لا يحل المشكلة حلا نهائيا ، لأننا حين نقول فى اللغة العربية مثلا : من يحب العدالة فله الجنة ، رجلاً كان أو امرأة ، نواجه تحيزا لغويا فى "يحب" المذكرة ، كما أن "له" تشير إلى المذكر وتتجاهل المؤنث . ولكى نحقق فى العبارة السابقة تسوية تشبه تسوية اللغة الإنجليزية علينا أن نكتب العبارة السابقة على هذا النحو : من يحب / تحب العدالة فله / فلها الجنة ، وفضلا عن صعوبة تحقيق هذا الأمر عمليا ، فإنه لا يحقق تسوية كاملة لأننا سنواجه معضلة تأنيث الجنة و "العدالة" دون وجه حق ، وفى حالات أخرى سنواجه بالمثل تذكيرا دون وجه حق"(٦٦).

بيد أن التأنيث لا يرتبط بالتحقير – أو التقليل من شأن المرأة – ارتباطًا مطلقا ، إذ نلاحظ أن بعض الصفات ذات الصيغة المؤنثة ، مثل "علامة ، طاغية ، وحجة" تفيد التعظيم والمبالغة . من هنا نبهنا إلى أن التحيز ربما يعود فى معظمه إلى العقلية النحوية الذكورية أكثر مما يعود إلى اللغة فى ذاتها"(٦٧).

بل إن الشواهد والظواهر النحوية التى يطرحها النحاة تعكس تصورا أيديولوجيا متحاملا على المرأة ، يحدد الموقف التمييزى فى الرؤية إليها ، فهناك على سبيل المثال "ظواهر نحوية تتعلق بباب "أداة التعريف" ، تعطينا صورة عن عدم التماثل النحوى بين المذكر والمؤنث الذى يؤدى بدوره إلى عدم التماثل الدلالى ، يتجسد هذا اللاتماثل النحوى والدلالى فى الأمثلة التى تتضمنها الكتب النحوية مثل : الرجل خير من المرأة"(٦٨).

وكان "الأبعاد السياقية للمعاملات اللغوية والنصية هو الذى يموضع دراستها فى ساحة علاقات القوى السائدة بين الجنسين فى المجتمع الأبوى"(٦٩) بمعنى أن "كل التحيزات اللغوية أو النصية ضد المرأة ، ليست كامنة فى المفردات اللغوية أو النصية نفسها ، وإنما فى موضعه هذه المفردات فى سياقات تهمش المرأة ، وتكرس التصور السائد بتفوق أحد الجنسين على الآخر"(٦٩).

ونرجع إلى التساؤل : كيف يمكن للمرأة / الكاتبة أن تكتب ذاتها مادامت اللغة لا تعطيها مكانة ذات أهمية ؟ ، أو بمعنى آخر "لا تسعف فى الحديث عن التحرر ؛ ولا تخضع دوما لنيات الخطاب؟"(٧٠).

كيف يمكن للمرأة / الكاتبة أن تثبت ذاتها ، وتسترد هويتها مادام "الأساس الأيديولوجى والفلسفى للدراسات اللغوية الحديثة سلطوى وقهرى فى جوهره ؟"(٧١) كما أن اللغة – فى ضوء هذا الإطار – غدت – فى الوقت نفسه – حارسا "للقمع والمقنن العقلى للعقد الاجتماعى فى أكثر تجلياته صلابة وهو الخطاب"(٧١)! . ويتحول اللغة إلى خطاب تكون الدارسات اللغوية قد بلغت "بجهامة التقاليد الرواقية الصارمة ... غايتها"(٧١) .

الكتابة ... وعلامات التحول

" أريد أن أكتب .. لأدافع عن كل شبر من أنوثتى... لأتحرر من ألوف الدوائر والمربعات وأخرج من حزام التلوث . الذى سمم كل الأنهار. وكل الأفكار .. فالمدينة التى أسكنها. لا تطرب إلا لصياح الديكة وصهيل الخيول. وشهيق ثيران المصارعة .. "

سعاد الصباح

قصيدة حب – مجلة الناقد عدد ٢٤ يونيو ١٩٩٠

تبقى إشكالية الطرح – هنا – فى كون الإبداع وأصبح محددا على أنه ذكر ؟! ، وما يترتب على هذا من هيمنة أيديولوجية تعوق بين الأنثى / الكاتبة وتصويرها لذاتها ،

أو بمعنى آخر تعوق بينها وفعل التأليف .. كما تصبح "الصورة المهيمنة فى الأدب عن الأنثوية – هى أيضا – نابعة من خيال ذكورى ، وعلى هذا ظلت الكاتبات محرومات من حقهن فى خلق صور الأنثى ، وبدلا من هذا كان عليهن أن يبحثن ما يؤكد المعايير البطريريكية المفروضة فى الأدب"(٧٢).

وكأن استبعاد المرأة من نسق القيم ، ومن مواقع صنع القرار هو نفسه استبعاد للمرأة من أن تكون "ذات" ! أو بمعنى آخر المنع لها من أن تكون واعية بذاتها .. وهذا كله من قبيل التحيز والتهميش – ضدها – الأمر الذى من شأنه أن يؤثر سلبا على صورة الذات / الهوية .. التى تظل مجرد انعكاس وامتداد للصورة السائدة عنها ، وبدل أن تتعلم النساء / الكاتبات كيف يكن ذواتهن – فنيا – "فإنهن يلقن منذ الطفولة أن يكن أخريات ، وينتج عن هذا ضياع للسمات الحقيقية للذات الأنثوية . وتحدد " سيمون دى بفوار "– فى كتابها الجنسى الآخر" The Second Sex " ملامح إنمحاء الذات الأنثوى ، واستبدال أخرى بها فى إطار المجتمع ، فى قولها : "أن لا أولد امرأة ، لكنى أتعلم أن أكون كذلك"(٧٣).

ومثل هذا التصور الضمنى لذات المرأة / الكاتبة يفسر سر دوران المرأة / الكاتبة – فى حقبة مبكرة من تاريخ واقعنا المصرى – "فى تيار كتابات الرجل ، أى تبينها ، وتقليدها ، وإعادة إنتاج مواقف تقليدية تتقمص فيها المرأة روح الرجل فى مقابل عجزها عن الإفصاح عن عالمها ، وتجربتها فى صدق وحرية"(٧٤).

وتلك هى المرحلة الأولى من التجربة الأدبية للكاتبة العربية والتى ترصد تسمر وعى المرأة / الكاتبة عند واقعها ، فى إطار من الإذعان لعلاقة غير متكافئة مع الرجل؛ مقتضاها أن المرأة أدنى بفطرتها – من الرجل – الأمر الذى يدفعها إلى تبنى "منظورا عن الذات تكون بمقتضاه المفعول به ، والرجل هو الفاعل ، والمصنوع والرجل هو الصانع ، وذلك نتيجة لعوامل التربية والمنظور الذكورى للمرأة"(٧٥).

وكاتبات هذه الحقبة (أمثال : بنت الشاطئ ، جاذبية صدقى ، صوفى عبد الله) يعدن فى كتاباتهن القصصية إنتاج موقف رجولى تقليدى ، بل ويدافعن عنه ، لأنهن يمضين فى تكريس الأفكار القائمة من خلال تقليدها ، فجاذبية صدقى - على سبيل المثال - تؤمن (فى مجموعة أنت قاس) بالمثال القائل : "ظل راجل ولا ظل حيطة" كما يؤمن بأن الرجل "خير منها هو والله ، ألف مرة !"(٧٦) "صوته فى البيت بالدنيا ! فقط يعيش ... عزها وتاج رأسها"(٧٧) ، وفى مجموعة "الليل طويل" يجرى تضخيم صورته ، فتراه "جبل متحرك .. فحل .. عملاق .. كتلة سخية من البشر ضغطها الله على هيئة رجل"(٧٨) ، كما يجرى تأليهه فى أنت قاس ، تقول : "أقولها ونصف : إله هو ؟ ... استغفر الله . إنما الإله واحد للكون ، أما هذا الرجل فإلهى أنا"(٧٩).

- أما المرحلة الثانية من التجربة الأدبية للكاتبات العربيات فقدمها مرتبط بالدخول فى مرحلة جديدة من الوعى وقد تحول من مرحلة فقدان الذات إلى محاولة استعادتها ، وذلك فى "صورة الدخول فى علاقة تسلطية مع الآخر / الرجل لانتزاع الاعتراف بالصورة الجديدة للذات ، دون أن يقايض "الآخر" باعتراف مماثل ، أو دون محاولة منهن لرسم البديل . وبناء على هذا - فكاتبات هذا المستوى - يعدن الواقع القاهر للمرأة ، فى صورة تبنى شروط تسلطية جديدة تعمل على نفى" الآخر" بشكل تام"(٨٠).

وخروج الذات الأنثوية - هنا - لا يتأتى إلا "بهدم الخطاب التقليدى للمجتمع ، وأيديولوجية ، وذلك من خلال تحطيم الصورة التقليدية للمرأة التى يتبناها هذا المجتمع"(٨١).

وبديلا عن النمط الأنثوى الممتثل - لدى كاتبات المرحلة الأولى - يظهر التمرد لدى بطلات تلك المرحلة كتعبير مجازى يعكس غضبهن ورفضهن للهيمنة الأبوية كما يعكس السمة النفسية لبطلات تلك المرحلة / الشخصية الرئيسة فى النص ، واللاتى يرون أن تحقيق ذاتهن يمكن فى أن يجدن قوتهن الأنثوية الخاصة ، ولكن بطريقة - غامضة وبعيدة الغور - تتناسب وحجم الرفض لهن فى الواقع السائد !..

وصراع الأنوثة - عبر تلك المرحلة يتقارب ومفاهيم "جوليا كرستيفا" عن التهميش marginality والتخريب subversion والانشقاق dissidence وهى مفاهيم ثلاثة

مترابطة بثرى بعضها البعض . فتهميش المرأة: عند جوليا كرستيفا لا ينفصل عن تهميش أى قطاع آخر فى المجتمع الإنسانى . وبالتالى فإن صراعها من أجل مقاومة هذا التهميش لا يختلف عن صراع أى جماعة أو طبقة خلقته بنية الفكر الأبوى ضد أى نظام مركزى أو قمعى للسلطة"(٨٢).

غير أن " جوليا كرستيفا" هنا – وبهذا المفهوم – تساعد على "موضعة المرأة ضمن منظومة علاقات القوى الرمزية فى المجتمع الأبوى فى مكان هامشى ، وليس على أساس بيولوجى أو طبيعى أو حتى نفسى"(٨٢) ، الأمر الذى يتعارض مع خصوصية وضع المرأة فى مجتمعها ، وخصوصية أزمتها والتى تنطوى على محاور كثيرة ومتداخلة .. بعضها نفسى والآخر بيولوجى إلى جانب خصوصية الموقع الأمر الذى ينعكس على ماهية التجربة واللغة وتشكيل الخطاب ..

وعبر الشخصيات الأنثوية الرئيسة فى النص تقوم الكاتبات بعرض قلقهن وعدم استقرارهن ، ومن ثم فهن يحاولن خلق بدائل – لهن – من شأنها أن تحقق فعل المراجعة للصور المرسومة مسبقا للمرأة فى الأدب الذكورى / البطريركى ..

وتتبلور استراتيجية النص – فى تلك المرحلة – فى تقويض وإعادة تركيب الصور الموروثة للمرأة ، بمعنى تقديم شخصية أنثوية منشطرة على نفسها ، كى تعكس الانقسام الكائن فى الهوية الأنثوية بفعل الازدواجية الفكرية – فى ظل الواقع السائد – وبفعل تفاقم الاستغلال ومعايشتها أزمة وجودية خاصة تتمثل فى : بعدها عن التطابق مع الذات ، ومع التصور الجديد الذى تنطلق منه !؟ .

وأبرز نماذج الأزدواج – فى الشخصية القصصية ، لكاتبات تلك المرحلة – تقدمها كل من : نوال السعداوى ، وسعاد زهير – فى الرواية المصرية – حيث تقدم البطلات / الشخصية الرئيسية فى النص ملمح الازدواج بشخصهن ، وذلك فى روايتى "امرأتان فى امرأة" ، و "اعترافات امرأة مسترجلة" ، "فبهية شاهين" فى "امرأتان فى امرأة" – لنوال السعداوى – تقدم "شخصيتين فى شخصية ، ويظل الصراع فى نفسها بين هذين الشقين ، الشق الثورى ، والآخر : الاستسلامى ، ورغم أنها ثورية ورافضة لقيود ، ولأوضاع اجتماعية كثيرة ، يبدو التردد ملحوظا فى تصرفاتها ، وعندما أجبرها أهلها على الزواج تستسلم ، وتقبل الزواج"(٨٣) ، لكن

ما تعيشه "بهية شاهين" من داخلها هو رغبتها في أن تكون الـ "لا" .. فهي "لا تريد أن تكون طبيبة ، ولا تريد أن يكون لها مال كثير ، ولا زوج محترم ، ولا أطفال ، ولا بيت ، ولا أى شيء من هذه الأشياء"(٨٤).

وإذا كانت "بهية شاهين" ترتدى البنطلون ، ويطلق عليها "خواجاية" فإن الفتاة – "فى اعترافات امرأة مسترجلة" – تقر بكزاهيتها الرجال ، تقول بلسان المتكلم : "لم يعد حقدى على الرجال يقف عند حد إغلاق قلبى ، ومقاومة جاذبيتهم ، فقد أصبح إذلال الرجال هو المتنفس الوحيد لجراح نفسى"(٨٥)، ويكون الاسترجال رمز الاغتراب عن الذات وعن المجتمع هو الوسيلة الدفاعية التى توجهها البطلة إلى مناخ اجتماعى هابط الفكريات يساهم فى تشويه معالمها الداخلية .

إن التمرد الذى تعلنه البطلات هنا ينطلق من وعى ضدى "يسعى إلى تأسيس خطاب نقيض ، من خلال تفكيك الخطابات السائدة أو تفجيرها – بالنقد لها أو التمرد المعلن عليها – الأمر الذى يؤدى إلى تعرية علاقات القوى ، أو السلطة القائمة فى المجتمع ، ووضعها محلا للمساءلة ، وذلك لتحقيق فعل المواجهة"(٨٦).

ويصبح فعل الكتابة – هنا – وكأنه نتيجة مطلب ضرورى لحسم تناقض ما ، سواء مع الذات ، أو مع التقليد ، يتضمن نزعة ثورية تدميرية منفتحة ، تعى خطر التقوقع ، لكنها لا تدرك إشكاليات القولبة فى ظل مناخ ثنائى الأفكار .

ذلك أن فعل التمرد أو الاسترجال ينطوى على رفض الذات ويضمر الثنائية / الازدواجية الفكرية فى صورة "امرأتان فى امرأة" كما أن رفض البطلة ، كونها امرأة – فى اعترافات امرأة مسترجلة – مؤشر يشى بالصراع القائم داخل الذات ، والذى ينعكس فى النص فى صورة اضطرابات فى التعبير عن الرؤى المطروحة ..

وفى روايتى : أغنية الأطفال الدائرية ، و "موت الرجل الوحيد على الأرض " – لنوال السعداوى –" تتحول اللغة إلى شذرات وعبارات متقطعة يسيطر عليها عدم الاستقرار ، كما تصبح الشخصية من نوع آخر ، لا يستطيع المرء أن يتعرف بسهولة عليها ، "فزكية" فى "موت الرجل الوحيد على الأرض" ، لاتبدو ملامحها واضحة من الصفحات الأولى فى الرواية ، بل تتسرب – إلى القارئ – فى حالات متقطعة ، حيث

تتفتت إلى شكل إيقاعى مع الإحداث ، فلا نكاد نلم بمعرفة مدى صلتها بالشخصيات والأحداث الأخرى إلا مع نهاية الرواية . حين نحاول ترتيب الأحداث مرة أخرى"(٨٧) ، أيضا فى أغنية الأطفال الدائرية" من الصعب أن نتعرف عليها من يراها يظن أنها امرأة ليل ، مع أنها لم تكن امرأة ، ولم يكن الوقت ليلا ... ومن يراها من الخلف يظن أنها طفل ، وحين تستدير ، ويرى عينيها يدرك أنها عجوز .. وحين تهبط العين إلى بطنها النامى بالجنين الحى يعرف أنها امرأة ، فالحقيقة أن "حميدة "ليس لها عمر"(٨٨).

واللغة هنا قد تبدو متناقضة ، أو تبدو وكأنها تنطلق فى كل الاتجاهات ، دون توفير إمكانية ضبط انسجام بين معانيها ؛ وكأن التفتت أو الانقسام الذى تعانيه الذات / الكاتبة يفقدها القدرة على كتابة نسيج قصصى متماسك أو بمعنى آخر أن "التفكك الكائن بذات الكاتبة انسحب على كتابة نسيج الصورة التى ترسمها الذات لنفسها والآخر"(٨٩). الأمر الذى يعكس انقساما فى الرؤية / الذات ..

إن تحقيق الذات الأنثوى – عبر هذه المرحلة – لن يتأتى إلا بتحرر صورة الذات ، "وتحرر صورة الذات لا يكون إلا بتحررها من منظورها التقليدى ، وذلك لن يتم إلا بإلغاء انقسامها وازدواجيتها"(٩٠) ، المبدأ الذى كرس له "النظام الأبوى فى بنية تفكيره ، والتى نهضت على التعارضات الثنائية المتغلغلة فى نسيج البنية المنظمة للخطاب ، والمتحكمة فى نظام القيم السائدة"(٩١) أو التى نهضت على "استبعاد المرأة ، أو تعريفها بالسلب ، باعتبارها مستودع كل الخصائص السلبية ، بل والمرذولة ، والضرورية لإبراز مدى إيجابية الخصائص الذكرية"(٩٢) .

وفى ساحة هذا الجدل سعت الاستقصاءات النسوية الجديدة إلى محاولة تحرير وعى المرأة من المفاهيم الأبوية ، وذلك من خلال "إثارة الشكوك فى المفاهيم الراسخة ، أو محاولة قلب عملية التشفير الرمزية coding symbolic التى استبعدت منها المرأة لزمن طويل ، واحتكرها الرجل وحده ، حتى أصبحت كل البنى والأنساق الرمزية الحاكمة لعملية التعبير والتحليل تنهض على رؤية الرجل وحده للعالم"(٩٣) .

الكتابة ... وسؤال الخصوصية

" نحن الفتيات أسيرات الأزياء ، وعبدات
التبرج ، ولعب الأهواء ، أنكتب نحن فتيات اليوم ؟
نعم ، صرنا نكتب ليس بمعنى تسويد الصحائف
فحسب ، بل بمعنى الانتباه للشعور قبل التعبير ،
لقد خبرنا الاختلاء بنواتنا ، فأقبلنا على تفهم
معانى الحياة ، نتفرس فى المشاهد بأبصار جديدة
ونصغى إلى الأصوات بمسامع منتبهة ونشوق إلى
الحرية والاستقلال بقلوب طروبه ، ونعبر عن
النزعات بأقلام يشفع الاخلاص فى ترددها . وجرأتنا
هذه لم تبد من اللاتى سبقتنا . وإقدامنا لم يألفه
الرجل من سوانا . والجمهور يراقبنا بنظرة تائقا
إلى تصفح نفس المرأة "

مى زيادة - سوانح فتاة

إذا كانت الكتابة وعيا بالذات والآخر والعالم ؛ فإن فقدان هذا الوعى يجعل من الكتابة مجرد محاكاة وتبنى لمقولات الآخر ! كما أن استعادة هذا الوعى يعنى البحث عن الأنا ، ومحاولة استكشافه ، يعنى السؤال ، كما يعنى التحول[٩٤].

وعبر المرحلة الثالثة - من عمر التجربة الأدبية للكاتبات العربيات ، تبدو الكتابة القصصية مرحلة جديدة ، مرحلة يبدو فيها النص وكأنه "بنية بالغة الإحكام ، وإحكام البنية لا يصدر عن الإندفاع ، أو التلقائية أو اللامنطق"![٩٥].

وهنا يتجلى المجاز الأنثوى عبر سؤال الخصوصية ليخطو أول خطوة نحو إنتاج مقولات بديلة ، تبتعد عن النمطى ، وتخترق السائد ، والمألوف ، بهدف إنتاج لغة جديدة ، تشيع فيها مفردات وتركيبات يزول النظر فيها إلى المرأة كموضوع !...

إن خصوصية كتابة نسائية هنا تعكس حساسية أنثوية جديدة ، تنطوى على تفرد فى الرؤية والتجربة "والنظر إلى كل ما يشجع أو يستهل اللعب الحر للمعانى ، ويمنع

الانغلاق بوصفه أنثى"[٩٦]؛ ذلك أن المواجهة هنا تتأتى عبر فعل التخييل ، حيث تصبح الذات - فى هذه الحالة - طرفا أساسيا فى عملية التفكيك ، وإعادة التركيب ، ويتراوح التركيب الجديد ، فى تماسكه ، وعمقه ، وجذرية أطروحاته بقدر اكتساب الذات الكاتبة لدرجات من الوعى والقدرة على التشكيل وامتلاك أدوات الصناعة الفنية"[٩٧].

واستراتيجية هذا العالم الجمالى تقوم على تأسيس خطاب نسائى بديل تبدو خصوصيته من خلال رؤية الكاتبة ، إلى جانب مدى قدرتها على الفكيك وإعادة التركيب ؛ "ذلك أن تمايز كتابات المرأة ، أو اختلافها عن كتابات الرجل ، إنما يرجع إلى الاختلاف الكائن فى تفاصيل رؤيتها للعالم ، أو للشىء ذاته"[٩٨].

وتحاول كاتبات هذه المرحلة صياغة الوعى - صياغة جديدة - صياغة تقرن بين الوعى الفعلى والوعى الممكن - أو الكائن وما ينبغى أن يكون - خاصة وقد أدركن أن " تحررهن لا يكون إلا بتحررهن ضمنيا من منظورهن التقليدى إلى العالم ، وهذا فى حد ذاته يستدعى منهن إلغاء الانقسام من داخل ذواتهن ، وتحررهن من سجن الصورة التقليدية المرسومة للمرأة سلفا ، وذلك بتبنى صورة جديدة عن الذات ، تبعثها رؤية جديدة للعالم ، لا تحاول نفى القديم ، وفى الوقت نفسه لا ترحب به ، إيماما بأن نفى القديم ليس مواجهة ، وإنما تأكيد لحضور هذا القديم وطغيانه"[٩٨].

وتأتى أول محاولات تحرير الوعى النسائى والتى من شأنها أن تضفى خصوصية بعينها على نص تلك المرحلة ، تتمثل فى تفجير المسكوت عنه ، أو استخراج المكبوت فى الوعى - من موروث دينى أو تاريخى - باللجوء إلى ذلك الموروث ذاته ، واستلهامه ، ثم التعبير عنه فى بناء استطيقى / جمالى .. ونمثل لذلك بمجموعة : "يونس البحر" لإعتدال عثمان ، ومجموعة الشيخوخة : للطيفة الزيات ، وبمجموعة "ليل الغرباء" : لغادة السمان .

ففى مجموعة "يونس البحر" : لاعتدال عثمان ، يكون الجرح التاريخى المكبوت ، المتراكم داخل الذات الكاتبة ، ممثلا فى الغُبن التاريخى من الرجل إزاء قهره وتهميشه التاريخى للمرأة ، تقول : "غضب أهوج تتملكنى ، تنفجر فى تواريخ القهر والإذعان ، إنكسار أمى واستسلامها ، وانكشاف عورتى على المرايا دون اختيار ، ذل المرأة المسربلة بالسواد ، المدموغة بالطاعة"[٩٩].

ولا يكون الشفاء لهذا الجرح إلا من خلال تجربة روحية للخروج - من الداخل - عبر فعل الكتابة ، حيث يكون الخلاص ، متمثلا في رحلة البحث عن المطلق النهائي / الملاذ بمثابة بحثا صوفيا ، فيه يتم شفاء النفس ، وبدونه ليس ثمة خروج حقيقي ..

وفي الشيخوخة : "للطيفة الزيات" - وعلى مدار قصص المجموعة - يتم امتلاك الماضي باستحضاره ، وكشفه ، حيث تدرك الذات الكاتبة أن تحرير الذات لن يتم إلا بإطلاق صراخ رغبات الجسد / الروح ، والخروج بها من الداخل حينئذ يتم رأب الانقطاعات الكائنة في النمو العاطفي - للراوية - عبر مراحل حياتها المختلفة ، منذ أن كانت صبية ، وحتى بلغت الثامنة والأربعين ؛ لذا فإن اجتيازها للصراط الصعب يتأتى يوم أن تمتلك ماضيها ، فتحكم القبضة عليها ، حينئذ فقط استطاعت أن تتجاوزه ، ويوم أن " أطلقت صراخ الصبية المكبوتة داخلها" - والتي كانتها في قصة البدايات - "توهج كيانها ، وتفتحت مسام جسدها الخامدة ، وتواصلت في اللحظة الراهنة"[١٠٠] ، عندئذ فقد تم لها وصل ما انقطع ، وانفتح أمامها الباب ..

وإذا كانت الكاتبة - في تعريف "محمد نور الدين أفايه" - : "إما أن تكون انفتاحا للاوعي ، أو خضوعا للسلطة"[١٠١] فإن الكتابة عند "غادة السمان" هي الانفتاح بعينه على لغة اللاوعي ، حيث يعتبر "المواء" رمزا لعويل الذات ، وتصير الهياكل الأسيرة التي تحاول الهرب ، رمزا لليلى ذاتها ، في أسرها ، وفي موتها السيكولوجي ، ومع ذلك فهي تحاول الهرب"[١٠٢]، ويصبح الوجود "غابة" ، كما يصبح الآخر / فراس ، ذئبا - "لكنه ذئب حنون" ، وكل هذا نتيجة الإحساس بالنفي في شوارع لندن ، في مقابل الانشطار عن الشرق وقيمه الجميلة ، تقول : "لا مفر من الاختيار ، ماذا يدعم غيابي في وادي المواء هذا ، وذاتي مشتتة على طوال قرنين ، من الزمن ... في التابوت تحتي أحس أنين امرأة ما حنطت لأنها رفضت أن تعيش حياة ما فوق التابوت ... لماذا رضيت أن أعيش في مدينة تحولنا إلى سجائر متشابهة ، فهل أرضى بأن يكون هذا كل شيء"[١٠٣].

ويصبح مأزق بطلات مجموعة "ليل الغرباء" في محاولتهن "تجاوز الميناء الشرقي كمنظومة وتراث ليعبرن إلى بحار الغرب والجديد بشراع مغامر لا يفتأ إلا أن ينكسر ليقعن في حومة الاغتراب والضياع الفردي"[١٠٤].

وإذا كانت الذات الكاتبة – تعى ذاتها ، وأزمتها الحضارية فإنها إيضا تعنى أن لا شفاء دون كتابة ، لا شفاء دون تقيأ الداخل والاطلاع عليه ، وذلك عبر لغة اللاوعى التى تساهم فى تشريح الباطن وعرضه ، بهدف التحرر من المكبوت ، وحل المعضلة الحضارية ، تقول : "أنا قنفذ وقفت أشواكه ، على أن أنتمى إلى هذا العالم مادمت عاجزة عن العودة إلى القرن التاسع عشر "ليلى سئمت من مضاجعة اشعار "قيس" طيلة قرون"(١٠٥).

وهنا تختار الذات الانتماء إلى الحضن الغربى ، رغم الجوع الذى يعصف بها ، ورغم وجيعة النفى ، تقول : "النبع هنا مسمم من أساسه ، معدتى الدمشقية ترفضه ، لكنه مدهش كمخدر"(١٠٦) ، وتلك هى أزمتها كبطل انتقالى "لوحت لهن الثقافة الغربية بوعد الحرية – وفى الوقت نفسه – حملن إلى لندن وباريس شمس الصحراء ووجدانها الساخن ، وصحوها ونقاءها الأخلاقى ... وقد انعكس هذا التجاذب والتنافر فى صورة تمزق داخلى وضياع قيمى وحضارى مزق أبطال وبطلات المرحلة الانتقالية"(١٠٧).

وتأتى ثانى مرحلة لتحرير الوعى النسائى ، متمثلة فى المنظور القصصى ، "بوصفه أكثر طرق التقنية تعبيراً عن وعى الكاتبة ... وأكثرها كشفا عن العناصر المكبوتة للوعى من عقل وجسد وروح ؛ ذلك أنه وظيفة تعبيرية تمكن "المتكلم" فى النص من اعطاء انطباع عن حالته مما يشكل فى النهاية خاصية تتميز بها كتابات المرأة القصصية"(١٠٨).

إن الحضور المرتفع للذات الأنثوى يتبلور – فى إجمالى النصوص النسائية سواء فى القصة القصيرة أم الرواية – من خلال منظور المتكلم تارة (كأنثى / بطلة) ، أو من خلال الشخصية الأنثوية – فى الغالب – كشخصية رئيسة – تارة أخرى – تتصدر المواقع الأمامية فى النص "فى مقابل أرجاء "الرجل" كى يحتل المواقع الخلفية فى النص. وهذا فى حد ذاته ينم عن الرغبة الضمنية فى الهيمنة على النص ، مقابل هيمنة الرجل على الواقع"(١٠٩) .

ويفسر مثل هذا الحضور المرتفع للذات الأنثوى ، سواء عن طريق منظور ضمير المتكلم ، أو عن طريق التصدر فى النص – عن طريق الشخصية الرئيسة فى النص – بنوع من التمحور حول الذات !؟..

ففى معظم النصوص النسائية ، تبدو العلاقة بين الكاتبة والبطلة علاقة حميمية ، أشبه "بصلة الرحم التى لا تنقطع بين الكاتبات وبطلاتهن"(١١٠) ، الأمر الذى يعكس الرغبة فى "الهرب من مساكن الذكور ونصوص الذكور"(١١١) ، وذلك من خلال التوحد مع البطلة / الشخصية الرئيسة فى النص "للتعبير عن الغضب المكبوت الذى لا يمكن احتواءه"(١١١) فى صورة أشبه بالمصيرية لمجمل النصوص النسائية الأمر الذى يقرر خاصية ملازمة – كملمح لغوى – يؤكد على أنوثة النص ..

وفى مقابل ذلك يبدو الرجل / الآخر "صورة خافتة أو صامتة ، أو مغفل عنها عمدا ، أو تقف فى الظل ، تتصف بالغموض ، أو تأتى فى المرتبة الثانية .. فى مقابل اهتمام الكاتبات بالشخصيات النسائية ، الشخصيات المسكوت عنها فى المجتمع ، أو المهمشة ، وهذا فى حد ذاته يعكس موقفا إيجابيا تجاه المرأة ، كرد فعل غير واع على تهميش المجتمع والتاريخ للذات الكاتبة / المرأة لاعتبارها جنسا آخر أو ثان ، كما تقول "سيمون دى بفوار"(١١٢) .

وكأن المرأة / الكاتبة – عبر هذه المرحلة – تحاول أن "تبتدع لنفسها لغة تنفذ إليها ، بعد أن ظلت تعمل داخل خطاب سيطرة الذكر – ومثل هذا الانتهاك لقوانين الخطاب بالذى يقوم على مركزية القضيب هو المهمة الخاصة بالمرأة الكاتبة"(١١٣) ، التى تحاول أن تتجاوز مثل هذا الخطاب بإزالة كل ألوان الكبت الكائن فى اللاوعى ..

ونمثل لذلك بروايتى "أحلام مستغانمى" (ذاكرة الجسد ، وفوضى الحواس) ، كأنموذج ومثال يأتى فيها اسم البطلة مطابقا لاسم الكاتبة : أحلام كما فى ذاكرة الجسد ، كما يتجلى حضور الذات الكاتبة – فى الروايتين – حضورا يجسد رؤية الكاتبة ، ككاتبة تسعى من خلال الكتابة ، إلى تحرير الذات أو الوعى ، تقول : "كنت كاتبة بنزعات إجرامية ، تجلس كل مساء إلى مكتبها ، وبدون شعور بالذنب تقتل رجالاً لا وقت لها لحبهم ، وآخرين خطأ أحبتهم ، تصنع لهم أضرحة فاخرة فى كتاب ، وتذهب للنوم"(١١٤) .

ومكمن الجريمة هنا ، يكمن في سطوة المسلح بالكلمات على اللغة (مملكة الرجال) ، خاصة وقد امتلكت الحجة / السؤال ... وهذا ما استجد لها كامرأة ترغب في احتلال مملكة الرجل ، بل وتعرب عن رغبتها الضمنية في إقلاعه عنها"[١١٥] ، تقول : "هي امرأة تجلس على أرجوحة ربما ... وهو رجل اللغة القاطعة ... جملة ... تراوح بين طبعا ، وحتما ، ودوما ، وقطعا ... فكيف للغة أن تسعهما معا"[١١٦].

والكاتبة - هنا - تحتال "بالمفارقة والمجاز لاغتيال سلطة الرجل ، ففي اللحظة التي تنوب فيها عشقا ترجئه إلى المواقع الخلفية من النص ، تحوله إلى مادة لغوية ، وتقوم ببتر ذراعه ! ... وهي حين تقر بفعل التدمير - كبطلة - وفعل التخييل - ككاتبة - إنما تسعى جاهدة لتأنيث لغة النص ! فالسرد يتشكل في يديها في سلاسة ، ويصير عجينة طيعة ، وهي لعبة تراها تناسبها تماما ... والتي تهدف منها إلى كمال السيطرة على الرجل ، فهي تقول نعم في الوقت الذي تقول فيه لا . وتبتعد في الوقت الذي ترغب فيه من الاقتراب . والكاتبة هنا أنثى تعي اللعبة ، بل وتعرف اللغة وتتقن الكتابة"[١١٧].

هكذا يتوازى الوعي بالكتابة ، مع الوعي بالأنوثة ، مع الوعي باللغة لينتج فعل الكتابة نصا مؤنثا ، تكون اللغة فيه هي خط الدفاع الأول لإعلان الأنوثة ، تلك اللغة التي استعمرها الرجل ، ورجلها ، استطاعت هي تأنيثها ، وذلك حينما اتخذت من اللغة صيغة حياة ومعنى وجود ، تقول : "أمشي تمشي الأسئلة معي . وكأنني انتعل علامات الاستفهام"[١١٨] .

وحين تصف نفسها ، تستعير عباءة اللغة ورداؤها ، لتصنع منها ثياب ومحتوى ، تقول : "أنثى عباءتها كلمات ضيقة ، تلتصق بالجسد ، وجمل قصيرة لا تغطي سوى ركبتي الأسئلة ، منذ الصغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة كبيرة"[١١٩] .

وهنا تبدو اللغة ، وسيلة أولي ، لاستعادة الهوية ، والالتحام بلغة الأم ، وذلك من خلال الوعي بها ثم محاولة إعادة هيكلتها / إبداعها ، لتصبح صياغة ذات ، وإعلان هوية ... ولن يتأتى ذلك إلا من خلال تغيير أبجدية التحيز ضد المرأة في التراث ، وفي كتب الأدب ، القديم منها والمعاصر .

من هنا يصبح ماهية تأسيس خطاب أنثوى يتطلب أن يصبح تفكيك اللغة وإبداعها ليس مجرد عمل فردى من حيث التأليف أو من حيث النوع فقط : إنه بالضرورة صوت جماعى لتحسين موضعة المفردات فى سياقات لا تهمش المرأة ، ولا تكرس للتحيزات اللغوية أو النصية ضدها ، الأمر الذى يحتاج نضال من المرأة "كى ترد اللغة إلى أصلها الأول ، وتسعى حقا إلى تأنيث المؤنث"(١٢٠). ذلك أن "كون الكاتبة امرأة لا يكفى لعد كتابتها أنثوية – أو بمعنى آخر – لكى تتأنث اللغة لا يكفى أن تكون الكاتبة امرأة ... فهناك كثيرا كتبن بقلم الرجل ، ولغته وعقليته ، وكن ضيفات أنيقات على صالون اللغة ... إنهن نساء استرجلن ، وبذلك كان دورهن عكسيا ، إذا عززن قيم الفحولة فى اللغة"(١٢١).

وتصبح مهمة تأسيس خطاب أنثوى "لا يمكن أن تنشا إلا من داخل تجربة النساء أو من لا وعيهن ، فالنساء لابد أن ينتجن لغتهن ، وعالم مفاهيمهن ، الذى قد لا يراه الرجل معقولا"(١٢٢) ، فالنساء ، وحدهن – لا الرجال المتعاطفين الذين يستقبلون الفكرة بمعسول الكلام ولكنهم عادة يقاومون المطالبة الفعلية بها – اللاتى يستطعن دعم الامكانات الوجودية الحقيقة للنزعة النسائية..(١٢٣).

الهوامش

(١) انظر : فريال جبورى غزول : بلاغة الغلابة ، مؤتمر "الفكر العربى المعاصر والمرأة" (جمعية تضامن المرأة العربية – القاهرة فى ٣–٥ نوفمبر ١٩٨٨م) .

(٢) بوشوشة بن جمعة : الرواية النسائية المغاربية ، ص٩ (منشورات سعيدان – سوسة – الجمهورية التونسية – د.ت) .

(٣) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة : جابر عصفور ، ص١٤٧،٨٠ (دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع – القاهرة – ط١ – ١٩٩١م) .

(٤) فريال جبورى غزول : بلاغة الغلابة .

(٥) " إن استخدام كلمة الخطاب (Tiscourse) ، من حيث هى مصطلح دال ليس فعلا من أفعال المباهاة الثقافية ، أو الزخرفة اللغوية التى تزدان بالرطان المحدث الذى يلجأ إليه البعض ، عندما يستبدل بالمطلحات القديمة أخرى حديثة ، براقة ، على الموضة ، ليخايل الآخرين بحداثة مزعومة ... فقد أصبح الخطاب دالا على ما يتميز به البحث الطليعى المعاصر من تضافر حيوى فى الاختصاصات ، وتبادل فعال فى الإسهامات ، على كل مستويات العلوم الإنسانية الاجتماعية التى يتزايد التداخل بينها ... ولقد كان تعميق مفهوم الخطاب بمثابة نقطة من نقاط التحول عند البنيوية ، ومن هنا يتخذ الخطاب معنى متميزا فى كتابات فوكو ، فيغدو مجموعة من المنطوقات التى تنتهى إلى تشكل واحد ، يتكرر على نحو دال فى التاريخ ، بل على نحو يغدو معه "الخطاب" جزءا من التاريخ . هو بمثابة وحدة انقطاع فى التاريخ نفسه" . "وتظل قيمة مصطلح الخطاب فى كونه : العملية الاجتماعية لصنع المعنى ، وإعادة انتاجه ... لأنه الطريقة التى تتشكل بها الجمل مكونة نظاما متتابعا تسهم به فى نسق كل متغاير ومتحد الخواص ، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل فى خطاب بعينه لتشكل نصا مفرداً ، أو تتآلف النصوص فى نظام متتابع لتشكل خطابا أوسع ينطوى على أكثر من نص مفرد". لمزيد من التفاصيل انظر : جابر عصفور : آفاق العصر ، ص٨٥،٧١ ، وانظر : رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ١٦٨ .

(٦) جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ١٠١ .

(٧) جابر عصفور : آفاق العصر ، ص٨٢ – ٨٣ .

(٨) مارى تريز عبد المسيح : الأدب النسائى والرؤية الجديدة لأدب المرأة ، ص١٦ ، مجلة القاهرة – العدد الثامن – ١٩٨٥/٣/٢٦ .

(٩) نفسه ، ص١٧ .

(١٠) لمزيد من التفاصيل ، انظر : صبرى حافظ : أفق الخطاب النقدى دراسات نظرية وقراءات تطبيقية ، ص٣٢ – ٣٣ (دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة – ١٩٩٦م) .

(١١) انظر : جابر عصفور : آفاق العصر ، ص١٧٤ .

(١٢) " خرج مصطلح Gender من عباءة الدراسات النسوية أو من واقع عمل وبحث الباحثات النسويات اللاتي حاولن سد الفجوة البحثية والمعرفية والتي تميز ضدا لنساء ، في مجالات البحث الأكاديمية ، وفي علوم كثيرة وبينية ، نشأت دراسات المرأة ، أو الدراسات التي اتخذت من المرأة واهتماماتها وتاريخها ووضعها في المجتمع موضوعا للبحث والتنقيب بهدف كشف أنواع التمييز الذي تعاني منه ، وفرض قضيتها علي المجتمع . كما نشأت الدراسات النسوية ، أو المبنية على افتراض أن هناك تمييزا ضد النساء مبنيا على الجنس ، وأنه وجب التصدي لهذا التمييز" ... "وهناك فارق لابد من تقديره في هذا السياق بين معنى الجنس Sex والهوية الجنسية Gender فالجنس بيولوجي مرتبط بالطبيعة ، الهوية الجنسية ثقافية مرتبطة بتصورات المجتمع وخطاباته السائدة . ومن ثم فهي قابلة للتغير بالكشف عن التحيز الواقع فيها ، وتعرية خطابها .

– لمزيد من التفاصيل انظر : هدى الصدة : المرأة والذاكرة ، ص٢١٧ ، مجلة "ألف" الجامعة الأمريكية ، القاهرة ، ع١٩ – ١٩٩٩م ، وانظر : جابر عصفور : آفاق العصر ، ص٩٨ .

(١٣) انظر : رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢٢٨ – ٢٢٩ .

(١٤) نعني بالبطريكية (Patriarchal) : الأبوية ، وهو مصطلح يعود في جذوره إلى الحضارة الرومانية حيث كان الأب هو رب الأسرة الذي يملك السلطة المطلقة ، وهذا المصطلح يعني في الكتابات الحديثة نقد سلطة وسيطرة الأب داخل الأسرة . كما يعني قديما بالنظام القائم الذي ساهم في إعلاء مكانة الأب الرجل في مقابل عزل الأم المرأة عن مكانتها التي كانتها في المجتمعات الأمومية (Matriarchal) لمزيد من التفاصيل انظر : الحديث عن تحول المجتمعات من نظام أموي إلى نظام أبوي في · أصل العائلة والملكية الخاصة : فردريك أنجلز (دار التقدم – موسكو – د : ت) .

(١٥) فريال جبوري غزُل : بلاغة الغلابة .

(١٦) محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف في المرأة الكتابة ، والهامش ، ص ٤٠ (أفريقيا الشرق – الدار البيضاء د : ت) .

(١٧) جابر عصفور : آفاق العصر ، ص٧٦ .

(١٨) هبة رءوف عزت : المرأة والاجتهاد : نحو خطاب إسلامي جديد ، ص ١١٤ (مجلة ألف – الجامعة الأمريكية – ع ١٩ – ١٩٩٩م) .

(١٩) انظر : فاطمة المرنيس : الحريم السياسي (دار الحصاد – الرباط – الطبعة الثانية – ١٩٩٣م) .

– فريدة بناني : النساوية : صوت مسموع في النقاش الديني هدى الصدة وأخريات ، زمن النساء والذاكرة البديلة (القاهرة – ملتقى المرأة والذاكرة ، ١٩٩٨) ، ص ١٦٣ – ١٩٤ .

– نوال السعداوي : المرأة والجنس (مكتبة مدبولي – القاهرة – د : ت) .

– نوال السعداوي : الرجل والجنس (مكتبة مدبولي – القاهرة – د : ت)

– نوال السعداوي : الوجه العاري للمرأة العربية · دار مطابع المستقبل – القاهرة – د : ت) .

(٢٠) لمزيد من التفاصيل انظر : هبة رءوف عزت : المرأة والاجتهاد .. نحو خطاب إسلامي جديد . ص١٠٠ – ١٠١ .

(٢١) لمزيد من التفاصيل انظر : نفسه م ص ٩٩ – ١١٦ .

(٢٢) انظر ، نفسه ، ص ٩٧ – ٩٩ .

(٢٣) الشيخ محمد الغزالي : داعية إسلامي ، مصرى الجنسية عنى بالزود عن الإسلام وقضايا المرأة ، كما هاجم أعداءه من شيوعية وصليبية غربية ، ومستشرقين وغيرهم . عنى بالكتابة عن مشكلة المرأة فى عالمنا الإسلامى . وله مؤلفات عديدة . - لمزيد من التفاصيل ، لمعرفة الشيخ محمد الغزالى ، ومدى إضافاته إلى قضايا المرأة والمكتبة العربية الإسلامية ، انظر من مؤلفات محمد الغزالى :

- قذائف الحق (بيروت - المكتبة العصرية - ١٩٧٥) .
- الإسلام والطاقات المعطلة (القاهرة - دار الكتب الإسلامية - ١٩٨٣) .
- معركة الصحف فى العالم الإسلامى (القاهرة - دار الكتب الحديثة - ١٩٩٤م) .
- المرأة بين التقاليد الراكدة والوافدة (القاهرة - دار الشروق - ١٩٩٠م) .
- الإسلام والطاقات المعطلة (القاهرة - دار الكتب الإسلامية - ١٩٨٣) .

(٢٤) الشيخ يوسف القرضاوى : داعية إسلامى ، مصرى الميلاد ، عنى كما عنى الشيخ الغزالى بالذود عن الإسلام ، وقضايا المرأة من خلال المنهجية الوسطية التى اعتمدها كمنهج فكرى . ولمزيد من التفاصيل ، انظر من مؤلفات الشيخ القرضاوى حول قضية المرأة :

- فتاوى معاصرة (القاهرة - دار الوفاء - ١٩٩٣) .
- ملامح المجتمع المسلم الذى ننشده (القاهرة - مكتبة وهبة - ١٩٩٣) .
- مسلمة الغد (القاهرة - دار الوفاء - ١٩٩٢) .

(٢٥) محمد الغزالى : الإسلام والطاقات المعطلة ، ص ١١٣ (القاهرة - دار الكتب الإسلامية - ط٤ - ١٩٨٣) .

(٢٦) نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف ، ص ٤٠ .

(٢٧) انظر : نفسه ، ص ٥٦ .

(٢٨) عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ١١ (بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية - ط ٢ - ١٩٨٠) .

(٢٩) سعاد المانع : النقد الأدبى النسوى فى الغرب وانعكاساته فى النقد العربي المعاصر - المجلة العربية للثقافة - المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم - ع ٣٢ - مارس ١٩٩٧م ، ص ٩٥ .

(٣٠) محمد بريرى : تأنيث المذكر وتذكير المؤنث : دراسة فى الخطاب الأدبى القديم ، ص ١٣٩ - ١٤٠ ، مجلة ألف - الجامعة الأمريكية - ع ١٩ - ١٩٩٩م - نقلا عن أحمد الحوفى : المرأة فى الشعر الجاهلى (القاهرة - مكتبة نهضة مصر - ١٩٥٤ - ص ٤١٤) .

(٣١) انظر : عزيز السيد جاسم الموسوى : المفهوم التاريخى لقضية المرأة ، ص ٧٤ . (بغداد - الطبعة الأولى - ١٩٨٦م) .

(٣٢) جمال البنا : الفهم السلفى بوصفه حائلا دون الإبداع ، مؤتمر المرأة العربية والإبداع ، المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة ، ٢٦ - ٣٠ أكتوبر ٢٠٠٢م .

(٣٣) لمزيد من التفاصيل ، انظر ، عزيز السيد جاسم الموسوى : المفهوم التاريخى لقضية المرأة ، ٧٤ - ١١٠ .

(٣٤) نفسه ، ص ١٠٦ .

(٣٥) نقلا عن سعاد المانع . النقد الأدبى النسوى ، ص ٧١ .

(٣٦) ابن قتيبة الدينورى : عيون الأخبار ، ص ٧٩ (المؤسسة العامة للتأليف والنشر – تراثنا – القاهرة – مجلد ٤ – ١٩٦٣) .

(٣٧) ميجان الرويلى : الحيوان بين المرأة والبيان ، ص ٨٢ ، مجلة فصول – الهيئة العامة للكتاب – القاهرة – مجلد ١٢ – ع ٣ – ١٩٩٣ .

(٣٨) ابـن القيـم الجوزية : روضة المحبين ونزهة المشتاقين ، ص ١٥٥ (المكتبة التوفيقية – القاهرة – د : ت) .

(٣٩) نفسه ، ص ٤٢١ .

(٤٠) عبد الحليم عويس : ابن حزم الأندلسى وجهوده فى البحث التاريخى والحضارى ، ص ٢٩٨ – ٢٩٩ (القاهرة – الزهراء للنشر – ط ٢ – ١٩٨٨) .

(٤١) لمزيد من التفاصيل راجع سوسن ناجى : نظرية الحب عند العرب ، قراءة فى نصى طوق الحمامة ، روضة المحبين ، مؤتمر النظرية فى العلوم العربية والإسلامية ، جامعة المنيا – *الفترة* ١٠/١٢ مارس ٢٠٠٢م .

(٤٢) ابن حزم : طوق الحمامة ، ص ١٦٣ – ١٦٤ . (القاهرة – دار المعارف – ط ٤ – ١٩٨٥م) .

(٤٣) محمد الغزالى : مائة سؤال عن الإسلام ، ص ٢٥٣ (القاهرة – دار ثابت – ط ٢ – ١٩٨٤) .

(٤٤) نفسه ، ص ٢٥٧ .

(٤٥) محـمد الغزالى : دستور الوحدة الثقافية بين المسلمين ، ص ١٧٩ (القاهرة – دار الأنصار – ١٩٨١) .

(٤٦) هبة رءوف عزت : المرأة والاجتهاد ، نحو خطاب إسلامى جديد ، ص ١٠٣ – ١٠٤ .

(٤٧) اعتدال عثمان : *الفتاة المصرية والكتابة الأدبية* ، ندوة جمعية تضامن المرأة العربية ، القاهرة ، ٢١/١٢/١٩٨٧م .

(٤٨) انظر : محـمد نور الدين أفاية : المرأة بين الكتابة وتوترات الحداثة ، المجلس الأعلى للثقافة ، مؤتمر المرأة العربية والإبداع ، ٢٦ – ٣٠ أكتوبر ٢٠٠٢م .

(٤٩) انظر : نبيلة الزبير : مشروع قراءة (اللغة .. الأنوثة .. الكتابة) المجلس الأعلى للثقافة – مؤتمر *المرأة العربية والإبداع* ، أكتوبر – ٢٠٠٢ .

(٥٠) انظر : محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف ، ص ٢٤ ، ٣١ .

(٥١) نفسه ، ص ٣٠ .

(٥٢) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢١٧ .

(٥٣) Sozan Gobar : The Blank Page. and Issuos of Female Creativity (Writing and Sexual difference-Edited by Elainen Showalter, P. 75 - 77) .

(٥٤) سوسن ناجى رضوان : صورة الرجل فى القصص النسائى ، ص ٢٤ .

(٥٥) انظر : اعتدال عثمان : *الخطاب النسائى بين سلطة الواقع وسلطة التخييل* ، ص ١٣ ، *القاهرة* ، مجلة إبداع – ع يناير ١٩٩٣ .

(٥٦) نفسه ، ص ١٤ .

(٥٧) انظر : منى أبو سنة : إشكالية الإبداع فى الأدب النسائى ، ص ٢٢ (إبداع ، ع يناير ١٩٩٣ ، القاهرة) .

(٥٨) لمزيد من التفاصيل ، انظر : جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ٩٨ .

(٥٩) هدى الصدة : المرأة الذاكرة - مجلة ألف ، ص ٢١٧ ، الجامعة الأمريكية ، ع ١٩ ، ١٩٩٩م .

(٦٠) سعاد المانع : النقد الأدبى النسوى ، ص ٩٧ .

(٦١) نازك الملائكة : المرأة فى اللغة العربية (مجلة الآداب ، مج ١ ، ع ١٢ ديسمبر ١٩٥٣) ص ٢ .

(٦٢) محمد بريرى : تأنيث المذكر وتذكير المؤنث ، ص ١٢٢ .

(٦٣) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة (سؤال الخصوصية وبلاغة الاختلاف) ، ص ٨٨ (أفريقيا الشرق - الدار البيضاء - ١٩٩٤) .

(٦٤) نبيلة الزبير : مشروع قراءة (اللغة .. الأنوثة .. الكتابة) مؤتمر المرأة العربية والإبداع ، المجلس الأعلى للثقافة .

(٦٥) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة ، ص ٨٦ .

(٦٦) محمد بريرى : تأنيث المذكر وتذكير المؤنث ، ص ١٢١ .

(٦٧) نفسه ، ص ١٤٠ .

(٦٨) رشيدة بنمسعود : المرأة والكتابة ، ص ٨٨ .

(٦٩) صبرى حافظ : أفق الخطاب النقدى ، ص ٣٥ (دار شرقيات للنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٦) .

(٧٠) انظر : محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف ، ص ٣٦ .

(٧١) صبرى حافظ : أفق الخطاب النقدى ، ص ٣٤ .

(٧٢) سعاد المانع : النقد الأدبى النسوى ، ص ٨٠ .

(٧٣) سوسن ناجى رضوان : صورة الرجل فى القصص النسائى ، ص ٢٤ . (وكالة الأهرام للنشر - القاهرة - ١٩٩٤م).

(٧٤) سوسن ناجى رضوان : فى مجادلة الخطاب الذكورى السائد (مقالات وبحوث فى الأدب العربى) ، ص ٢٩ (دار المروة للطباعة والنشر - المنيا - ٢٠٠٢م) .

- ولمزيد من التفاصيل انظر : الدراسة النقدية (صورة الرجل فى القصص النسائى - لنفس الباحثة) ، حيث يتم تقسيم الكتابات (من حيث الرؤيا) إلى أنماط / اتجاهات ثلاثة لا يكون الاختلاف بينهن فى الموقع من منحنى التاريخ أو الجيل الذى تنتمى إليه الكاتبة هو الفيصل - فى تحديد ملامح بعينها للكاتبة - بل يصبح الفيصل فى تقسيم هذه الاتجاهات هو رؤية الكاتبة التابعة لصورة الذات لديها أو التابعة لموقع هويتها من سلم الواقع الحضارى .

(٧٥) -Sozan Gobaer : The Blank Page, P . 73 - 75

(٧٦) جاذبية صدقى : مجموعة أنت قاس ، قصة عندما دقت الأجراس ، ص ٢٩ (الدار القومية للتأليف والترجمة - القاهرة - ١٩٦٦م) .

(٧٧) جاذبية صدقي : مجموعة الليل طويل – قصة الولد ، ص ١٨ (روز اليوسف – القاهرة – الكتاب الذهبي ١٩٦١) .

(٧٨) جاذبية صدقي : مجموعة الليل طويل – قصة حب النسا ، ص ٧١ .

(٧٩) جاذبية صدقي : مجموعة أنت قاس ، قصة عندما دقت الأجراس ، ص ٢٩ .

(٨٠) سوسن ناجي : صورة الرجل في القصص النسائي ، ص ١٨ .

(٨١) انظر ، هبة شريف : هل النص النسائي خصوصية / دراسة لرواية الباب المفتوح ، ص ١٣٤ – ١٤٣ ، مجلة هاجر كتاب المرأة ، القاهرة ، عدد ١ – ١٩٩٣م .

(٨٢) صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي ، ص ٣٦ .

(٨٣) سوسن ناجي : المرأة المصرية والثورة ، دراسات تطبيقية في أدب المرأة ، ص ٨٤ (المجلس الأعلى للثقافة – القاهرة – ٢٠٠٢م) .

(٨٤) نوال السعداوي : امرأتان في امرأة ، ص ٢٦ (القاهرة – مكتبة مدبولي – الطبعة السابعة – ١٩٨٣) .

(٨٥) سعاد زهير :اعترافات امرأة مسترجلة ، ص ٣٧ (القاهرة – روز اليوسف – ١٩٦١) .

(٨٦) لمزيد من التفاصيل ، انظر : جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ١٤٧ ، ١٤٨ .

(٨٧) سوسن ناجي : المرأة المصرية والثورة ، ص ٢١٦ .

(٨٨) نوال السعداوي : أغنية الأطفال الدائرية ، ص ٩٤ ، ص ٩٢ (القاهرة – مكتبة مدبولي – الطبعة الرابعة – ١٩٨٥) .

(٨٩) لمزيد من التفاصيل انظر : سوسن ناجي : المرأة المصرية والثورة ص ٢٢١ – ٢٢٢ .

(٩٠) انظر : سوسن ناجي : في مجادلة الخطاب الذكوري السائد ، ص ٢٩– ٣٦ .

(٩١) صبري حافظ : أفق الخطاب النقدي ، ص ٣٠ .

(٩٢) لمزيد من التفاصيل انظر : نفسه ، ص ٢٩ – ٣٦ .

(٩٣) نفسه ، ص ٣٠ .

(٩٤) انظر أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص ١٠٥ ، ١٢٣ . (دار الآداب – بيروت – ص ١٢ – ١٩٩٩م) .

(٩٥) سعاد المانع : النقد الأدبي النسوي ، ص ١٠٩ .

(٩٦) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢١٧ .

(٩٧) اعتدال عثمان : الخطاب الأدبي النسائي ، ص ١٣ – ١٤ .

(٩٨) سوسن ناجي : صورة الرجل في القصص النسائي ، ص ٣٣٩ .

(٩٩) اعتدال عثمان : يونس البحر ، قصة بحر العشق والعقيق ، ص ١٣٩–١٤٠ (القاهرة – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٨٧) .

(١٠٠) لطيفة الزيات : الشيخوخة ، قصة البدايات ، ص ٢١ (دار المستقبل العربي – القاهرة – ١٩٨٦) .

(١٠١) محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف ، ص ٤٣ .

(١٠٢) فرج أحمد فرج : التحليل النفسي للأدب ، ص ٣٣ (المجلد الأول – ع ٢ – يناير ١٩٨١ – ع ١ مجة فصول – الهيئة العامة للكتاب) .

(١٠٣) غادة السمان : ليل الغرباء ، قصة "المواء" ، ص ٣٧ – ٣٩ (منشورات غادة السمان – بيروت – ط ٩ – ١٩٩٥) .

(١٠٤) انظر : عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، المقدمة .

(١٠٥) غادة السمان : ليل الغرباء ، قصة "المواء" ، ص ٣٤ .

(١٠٦) نفسه ، قصة "يا دمشق" ، ص ١٢٩ .

(١٠٧) عفيف فراج : الحرية في أدب المرأة ، ص ١٥ – ١٦ .

(١٠٨) سوسن ناجي رضوان : صورة الرجل في أدب المرأة ، ص ٥٢ ، مجلة ابداع ، القاهرة ، يناير ١٩٩٣ .

(١٠٩) نفسه ، ص ٥٢ – ٥٤ .

(١١٠) عفيف فراج : صورة البطلة في أدب المرأة ، جدلية الجسد الطبيعي والعقل الاجتماعي ، الفكرى العربي المعاصر ، ص ١٤٧ – ١٤٨ ، ع ٣٤ – ١٩٨٥ .

(١١١) سعاد المانع : النقد الأدبي النسوى ، ص ٨١ .

(١١٢) سوسن ناجي : صورة الرجل في القصص النسائي ، ص ٢٨

(١١٣) انظر : رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢٣٨ .

(١١٤) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٣٢٥ (دار الآداب – بيروت – ط ٨ – ١٩٩٩) .

(١١٥) انظر ، محمد عبد الله الغزامي : المرأة واللغة ، ص ٣٦٩ ، ٣٦٥ . (المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط ٢ – ١٩٩٧) .

(١١٦) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ١٨ – ٢٠ .

(١١٧) سوسن ناجي : الوعي بالكتابة وتأنيث النص (في فوضى الحواس لأحلام مستغانمي) ، ص ٣٦٩ (مجلة الدراسات العربية – كلية دار العلوم – جامعة المنيا – ع يناير ٢٠٠٢) .

(١١٨) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٣٢٨ .

(١١٩) نفسه ، ص ١٢٥ .

(١٢٠) محمد عبد الله الغزامي : المرأة واللغة ، ص ١٨٣ .

(١٢١) نفسه ، ص ١٢٤ ، ١٠٧ .

(١٢٢) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢٣٨ .

(١٢٣) لمزيد من التفاصيل ، انظر ، نفسه ، ص ٢١٥ .

اللغة المنسية .. وتأويل الأحلام

مدخل نظرى :

اللغة المنسية .. وتأويل الأحلام

دراسة تطبيقية :

(أ) نص "الشيخوخة : لطيفة الزيات (١٩٨٦) .

(ب) نص "شواهد ومشاهد : عبد الحميد إبراهيم (١٩٩٦) .

مدخل وتنظير

" اللغة المنسية .. وتأويل الأحلام "

(١)

تعنى هذه الدراسة بتأويل النص الأدبى ، عبر رؤية نقدية تحليلة نفسية ، تأخذ فى الاعتبار دراسة محتوى العقل الباطن كبنية داخلية للظواهر الإنسانية التى يتعذر الوصول إليها عن طريق التجربة المباشرة ، ولا يمكن فهمها على المستوى الفكرى والنظرى إلا بتقص نظرى .

وتستند هذه الرؤية على الوعى باللغة المنسية[١] (لغة الأحلام والأساطير) ، كمدخل ، وطريق معبد مؤدى إلى اللاشعور ، وعبر الوصول إلى هذه المنطقة نحاول الولوج منها إلى نصوص فنية تعنى بالترجمة الذاتية لأصحابها - قد تتخذ من القصة إطارا فنيا لها (كما فى نص : الشيخوخة ، للطيفة الزيات ، ١٩٨٦) وقد تكتفى برصد مشاهد من واقع وتاريخ صاحبها (كما فى نص : مشاهد وشواهد : لـ عبد الحميد إبراهيم ، ١٩٩٦) ، متخذة لذلك إطارا فنيا .

ومنهجى فى البحث يعمد إلى تحليل النص تحليلا ذاتيا يدمج دراسة محتوى العقل الباطن مع دراسة شكل النص ؛ وذلك عبر دراسة تحليل نفسية ..

غير أن اللاوعى لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال لغة الحياة الواعية الكلامية ، وهنا تبرز صعوبة منهجية لا يمكن تجاوزها ، ناتجة عن أن لغة "اللاوعى" لا تصبح موضوع دراسة علمية إلا إذا كتبت باللغة الواعية وهكذا قد يستحيل معرفة كيفية عمل اللغة على صعيد "اللاوعى" .

وهنا قد نلجأ إلى تجربة التحليل النفسي لتحليل النص ، حيث يؤكد "جاك لاكان" : "أن ما تكشفه تجربة التحليل النفسي هو بنية اللغة بكاملها"[٢] ؛ ذلك أن "البنيات العميقة للغة التى لا تظهر في قواعد النحو ، بل تظهر فى الوسائل الأسلوبية التى تتجلى فى لغة العقل الباطن ، فى مختلف أشكالها : مثل الأحلام ، الهفوات ، النكات ، الأعراض العصابية ، .. هى جميعا مؤلفة أساسا من وسائل أسلوبية ، تنتمى إلى صورتين بيانيتين : الاستعارة ، والمجاز المرسل"[٣].

وهذه الوسائل الأسلوبية هى "لغة اللاوعى" أو لغة "الدال" "وعمل الدال فى لغة اللاوعى يتبع السياق الأسلوبى نفسه الذى يتبعه كل من الاستعارة والمجاز المرسل"[٤] وما "الحلم والهفوة والأعراض العصبية إلا ظواهر لدلالات فصلت عن مدلولاتها"[٥] . وربما هذا يفسر لنا مقولة "لاكان" : "اللاشعور بنية مثل اللغة"[٦] .

(٢)

"اللاشعور بنية مثل اللغة"[٧] ؛ بمعنى أن أوجه الشبه بينهما عديدة : فاللاشعور يتكون كلغة ، ويظهر فى ظواهر اللغة ، كما أن البنية التى تقوم عليه أية لغة من اللغات – سواء فى تصريف الأفعال أو فى البلاغة ، من كناية إلى استعارة إلى مجاز ومجاز مرسل – هى نفسها بنية اللاشعور ، من حيث إن المعانى تتدفق ضمن قنوات محددة خاصة ومميزة للذات .

وإذا كانت "لغة اللاشعور هى لغة الدال"[٨] ؛ فلأن اللاشعور لايتكلم ، بل يحث على الكلام ، ونحن لا ندرك بنيته إلا من خلال مفعولاتها اللغوية . وكأن قوانين اللغة – هنا – لاشعورية ، الأمر الذى يجعلنا نرى أن هذه القوانين تشكل اللاشعور ، ومن ثم تصبح "الذات مفعولا للغة ، وليست فاعلا متحكما فيها"[٩] .

وهكذا تقيم اللغة ثنائية "الدال" و "المدلول" الرمزية ، حيث تجعل الشخص المتكلم "دالا" ، بينما تجعل الذات فى "المدلول". كما تصبح مختلف تعبيرات "اللاوعى" : كالحلم ، والهفوة (سقاطات اللسان) ، والنكات ، والنسيان ، والاعراض العصابية .. هى ظواهر لدلالات فصلت عن مدلولاتها..!

وكأن "اللاشعور يعمل باستخدام "الدلالات" أو الرموز وليس باستخدام المدلولات"(١٠). والأحلام – على وجه خاص هى – "دوال غنية بالدلالات" .. وتفسيرها هو الطريق الملكية ، والجادة الرئيسية التى تقودنا إلى فهم اللاوعى ، ومن ثم فهم أعتى القوى التى تكمن وراء السلوك البشرى"(١١) ، ومنطق الأحلام "لايخضع لقواعد المنطق التى يخضع لها عقلنا أثناء الصحو ، بل يسير وفق منطق – أقرب إلى منطق – الطفل والرجل الهمجى"(١٢).

وصياغة الحلم وصياغة اللغة يعتمدان على القاعدة نفسها من منظور "جاك لاكان" ، وهى منهاجيته فى فهم اللاشعور كلغة قائمة بحد ذاتها ، شبيهة باللغة التى نتداولها ، فللحلم – فى نظره – "بنية الجملة ، بنية اللغز ، أى بنية الكناية "(١٣) ؛ بمعنى أن صياغتهما تعتمدان على القاعدة نفسها : " المجاز بمثابة (التكثيف)(١٤) ، والكناية أو المجاز المرسل بمثابة "النقلة"(١٥) ، أى العمليات الأولية التى تكمن وراء اللاشعور"(١٦).

وإذا كانت "البلاغة" هى أشبه بما اسماه "فرويد" بالعمليات الثانوية التى تكمن وراء صياغة الكلام : من حيث إن أى نص له معنى ظاهر وباطن ، أى دال ومدلول"(١٧) ، فالحلم أيضا : "نص ، يقرأ : النص الظاهر يشير إلى النص الباطن ، عبر أفكار الحلم نفسها ، فهو بمثابة لغز لتركيبة صورية مترابطة .

فيما بينها ، بمعان وصور مختلفة"(١٨) تنسيقها لا يأتى على سبيل الصدفة ، إنما يرضخ لقانون يخدع المراقب أو المحاسب ، لكى تعبر عما يخالجها بحرية أكثر ..

الحلم إذن "رسالة غامضة ، مصدرها اللاوعى ، ومبهمة تتطلب التفسير عن طريق حل رموزها الخاصة بكل شخص على حدة"(١٩).

ورموز الحلم – فى نظر "فرويد" – بمثابة "لغة يتعامل بواسطتها الحالم مع رغباته اللاوعية ، من أجل إشباع مقنع لهذه الرغبات ، ويمكن لهذه الرموز أن تكون عامة وشاملة ، وأن يكون لها ذات المعنى عند كافة الشعوب والأعراف ... وقد تكون نابعة من مفاهيم سائدة فى محيط ثقافى اجتماعى معين – مثل الأساطير –"(٢٠).

لذا ينبغى أن نفهم رمزية هذه اللغة ، وعملية الفهم هذه تجعلنا "نضع أيدينا على مصدر من أغنى مصادر الحكمة - وأعنى به الأسطورة - كما أن هذا الفهم يضعنا على صلة بأعمق الركائز التى تقوم عليها شخصياتنا"(٢١).

"وما يقوله" التلمود" : "من أن الأحلام التى لا نفسرها أشبه بالرسائل التى لا نقرأها" ، قول ذو دلالة ! فالواقع أن الأحلام والأساطير إنما هى رسائل هامة ترسلها ذواتنا إلى ذواتنا ، فإذا كنا لا نفهم تلك اللغة التى كتبت بها ، فلابد من أن تنشأ ثغرة هائلة وفاغرة فى صلب عالم الأشياء التى نعرفها والتى نتحدث عنها طيلة تلك الساعات التى نعلق خلالها تعاملنا مع العالم الخارجى"(٢٢).

فاللغة الرمزية - للأحلام - هنا ، لغة نعبر من خلالها عن تجربتنا الداخلية ، كما لو كانت تجربة خارجية ، أو بمعنى آخر أن "الكلام الرمزى كلام يكون العالم الخارجى من خلاله رمزا للعالم الداخلى ، رمزا للنفس أو الذهن"(٢٣).

إن هذه الفكرة تتخذ أهمية كبيرة - فى منظور فرويد - "ففرويد" يعتقد أن وظيفة الرمز الرئيسية هى أن يعمل على تقنيع الرغبة الدفنية ، وتحوير شكلها . إنه يعتبر اللغة الرمزية كناية عن "كود سرى" ، كما يعتبر تفسير الحلم كناية عن عمل يرمى إلى كشف سرية هذا الكود"(٢٤).

وطبيعة اللغة الرمزية ، وماهيتها المقصودة - هنا - هى "لغة الإنسان قبل أن يتعلم الأساليب المنطقية فى التفكير والتعبير ، حين كان يفرق بين الأشياء مادامت تثير فيه نفس الانفعال ، كأن يعد الموت رحيلا ، والأب ملكا ، والانتشال من المياه ميلادا .. وهى لغة الطفل فى تطوره ، لابد هى لغتنا نحن الراشدين حين نتخفف من غلواء المنطق فى غفوة النوم ، أو متعة النكتة ، أو فى نشوة الحب ، أو الإبداع الفنى"(٢٥).

وقيمة الوعى باللغة الرمزية تكمن فى كونها تعكس مدى التطور النفسى والاجتماعى للكائن البشرى ، "فاللغة هى الشرط الأساسى للوعى الذاتى ، والإنسان بحاجة إلى وسيط بنيه والأشياء ، بنية والعالم ، وترميز الشىء مبنى على موت الشىء ، على غيابه ، على نقصانه"(٢٦).

"وكأن الوقت الحاسم للتطور النفسى والاجتماعى – لهذا – الكائن البشرى مرهون بدخوله فى عالم الكلام الرمزى ، فقانون الإنسان هو قانون اللغة ، والإنسان يتكلم ، وما ذلك إلا لأن الرمز جعله إنسانا . والشخص يتشكل وفق بناء هذا النظام ، ويتكون نوعا ما وفق لغته الخاصة ، وبهذا تحدد الرمزية ماهية الكائن البشرى"(٢٧).

هكذا قد يقود الوعى باللغة الرمزية / المنسية إلى إمكانية فك شفرة الأحلام ، ومن الأحلام نصل إلى الطريق الملكى المؤدى إلى اللاشعور !

غير أن فك شفرة الأحلام تتطلب وعيا خاصا ، وإمكانات أخرى منها فك شفرة الرموز ؟ ولكن بتمثل هذه القدرة ، يرى "فرويد" أنه علينا إدراك الآليات الأربعة التالية(٢٨):

١ – التكثيف : حيث يمكن لصورة الحلم أن تكون مكثفة ؛ بمعنى تجمع الشخصية التى نراها فى الحلم بين صفات عدة أشخاص فى آن واحد .

٢ – الإزاحة (النقلية) : بمعنى انها تنزع الصفات مثلا عن شخص وتسبغها على آخرين .

٣ – التصوير الدرامى : تتعرض أفكار الحلم للانتقاء ، والتحوير ، مما يجعلها قابلة للتمثيل بصور بصرية خاصة ، ويتم عرض هذه الصور بطريقة درامية .

٤ – استخدام الرموز : وهى لغة تستعمل كافة الوسائل التعبيرية ، ويعتبر "فرويد" أن : رموز الحلم هى بمثابة لغة يتعامل بواسطتها الحالم مع رغباته اللاوعية ، من أجل إشباع مقنع لهذه الرغبات" .

وتمثل تلك الوسائل التعبيرية فى "الأمثال ، والشعر ، والزجر ، واللغة واشتقاقاتها ، ومعانى الأسماء ، وأقوال الأنبياء ، والقرآن الكريم .."(٢٩).

وكأن اكتشاف كود الحلم السرى يتطلب ثقافة واسعة من المفسر ، بل وخبرات خاصة بالقواعد الأساسية للتفسير ؛ على اعتبار أن الحلم وحدة متكاملة" وتحريف لشىء آخر لا شعورى ، وعلى هذا يجب مراعاة القواعد الهامة الآتية :

١ – لا داعى للاهتمام بالمعنى السطحى للحلم ، سواء أكان معقولا أو غير معقول .

٢ – محاولة تذكر أفكار بديلة لكل عنصر على حدة ، كما يجب أن لا نهتم كثيراً إذا ما شعرنا أن هذه الافكار تقودنا بعيدا عن عنصر الحلم .

٣ – يجب الانتظار حتى تبرز الأفكار اللاشعورية الخفية التى نبحث عنها من تلقاء نفسها[٣٠].

(٣)

تعد محاولات "ابن سيرين" فى تأويل الأحلام ، هى اشهر المحاولات الشرقية لتفسير الحلم ، أما اشهرها فى الغرب ، فهى : محاولات "سيجموند فرويد" . ويرى البعض أن محاولات "فرويد" هى وليد لمحاولات ابن سيرين فى تأويل الأحلام[٣١] ، بل إنهم يرون أن كل المحاولات فى العصر الحديث – فى هذا الشأن – "مدينة لابن سيرين ، ومفسرى العرب ، لأنهم أناروا الطريق لفرويد ، حتى وصل إلى هذه الشهرة"[١].

واختلاف "ابن سيرين" عن "فرويد" ، يكمن فى : أن ابن سيرين فى تأويله للأحلام يتعرض لحوادث الماضى ، كما يتنبأ بأحداث المستقبل ، بينما يقتصر "فرويد" ، وعلماء النفس على معرفة أحداث الماضى ، والرغبة الكامنة داخل صاحب الرؤيا .

كذلك هناك مواطن كثيرة للاختلاف بين العالمين ، خاصة فى طريقة فهم الحلم ، لكن أيضا هناك اتفاق كبير بينهما فى فهم الرموز . وهذا – فى رأيى – يشير فى حد ذاته إلى مصداقيتهما فى الإضافة ، وإلى نجاح منهاجية كل منهما فى التفسير[٣٢].

وجدير بالذكر أن نشير هنا إلى محاولات "جاك لاكان" لتأسيس منهجية مجدية فى النقد الأدبى ، مستوحاة من التحليل النفسى ؛ خاصة عندما بنى التقصى التحليلى ، لمرضاه ، على دراسة الكلام (اللغة) ، وخاصة وسائله الأسلوبية ، وذلك فى تحليله النفسى لهم .

ولقد كان الأدب والفن بالنسبة "لفرويد" ، "وجاك لاكان" مادة مفضلة لإغناء الطب التطبيقى ، بل كان فن "الترجمة الذاتية" محطة لاهتمامهما.. وبهذا فتح "لاكان" آفاقا جديدة أمام النقد الأدبى حين أبان له " اتجاها يتأكد نجاحه يوما بعد يوم ، أى دراسة شكل النتاج الأدبى ، وبالمناسبة أسلوبه ، دراسة تحليلية نفسية"(٣٣).

بيد أن لغة العقل الباطن – فى مختلف أشكالها – تتجلى فى لغة : الأحلام ، الهفوات ، النكات ، والأعراض العصابية . لذا كان اهتمامنا – عبر هذه الدراسة – منصبا على لغة الأحلام – فى نصوص فنية هى فى جوهرها تراجم ذاتية لأصحابها – كوسيلة لقراءة النص الأدبى ، لا كوسيلة لتشخيص الحلم / الحالم على طريقة الطبيب المحلل ، بل لوصف لغة العقل الباطن الرمزية ، وذلك من خلال الكشف عن دلالة الرموز الحلمية المعتمدة على التاريخ الشخصى ، وطبع الحالم ، بل والتركيبية الشخصية له ..

الدراسة التطبيقية

(أ) إضاءة نص : الشيخوخة : لطيفة الزيات .

(ب) إضاءة نص : شواهد ومشاهد : عبد الحميد إبراهيم .

(١) إضاءة نص : الشيخوخة : لطيفة الزيات (١٩٨٦)

تعد قراءة التداعيات ومعرفة التاريخ الشخصى للحالم – من النص – ضرورة لقراءة الحلم ؛ وذلك من أجل الكشف عن دلالة الرموز فى الحلم على نحو أفضل . ذلك أن "الرموز الواحدة قد تنطوى على دلالات مختلفة ، وأن تفسيرها الصحيح يتوقف على الحالة الذهنية التى كانت تتحكم بالحالم قبل أن يخلد إلى النوم ، والتى تظل بالتالى تمارس تأثيرها خلال نومه"(٣٤).

الحلم الأول : هو ، تقول الكاتبة / البطلة : "رأيت زوجى أحمد يجلس فوق صوان ملابسه .. يغادر أحمد الغرفة ويغيب عن مدى رؤيتى . ألاحظ أن الصوان والغرفة

يحدثان مسا كهربيا .. أصيح أبلغ أحمد بوجود المس الكهربى .. طيور ترقد على الصوان حيث جلس أحمد سابقا ، سوداء أشبه بالبط الأسود ، طيور يبدو أن مكانها الدائم هو هذا المكان .."(٣٥).

والطيور – عند "ابن سيرين" تدل "على العمل ، لقوله تعالى : "وكل إنسان ألزمناه طائره في عنقه"(٣٦). وهى هنا مرتبطة بالزوج – لكونها تجلس على الصوان ، حيث "جلس أحمد سابقا .. يبدو أن مكانها الدائم هو هذا المكان"(٣٧) . وهى هنا أيضا صورة مجازية .

ترمز إلى أعمالها هى : "هى قطعا طيورى ، بمدى ما هى طيور أحمد ، تعثرت بإحداهن فى الردهة"(٣٨) . غير أن هذه الطيور سوداء ، وذلك يرمز – أيضا عند ابن سيرين إلى نوعية هذه الأعمال ، فى كونها لم تكن صافية ..

ويظهر لنا من خلال قراءة تداعيات الكاتبة فى النص أن أفعال الزوج في حياته ، تمثلت فى : الخيانة الزوجية ، والكذب "منذ سنين صاحت فيه : "توقف عن الكذب ، لجوؤك إلى الكذب شىء مهين لك ولى"(٣٩) . وعلى لسانه "ترد فى الحكاية أنصاف الحقائق : تصورى أن الناس تقول إنى على علاقة بفلانة ؟ حتى إذا ما وصلتها الحكاية ، قال : ألم أقل لك ؟ وخرج بريئا"(٢) .

ومثل هذه الأعمال غدت مع الزمن حائلا بينها وبينه ، فقد اكتشفت أخيرا : "أن لا أرضية بينهما للقاء"(٢) . كذلك غدت أيضا حائلا بينها وبين ذاتها ، فقد كان عليها أن تثور ، أو ترفض هذه الحياة ، غير أنها" أقرت أنها لم تصرخ فى زوجها ، لأنها استحالت بدورها إلى أكذوبة ، تلعب نفس اللعبة .. وأقرت بأن الغضب لم يعد من حقها ، الغضب من حق القادر على أن يبتر ويصل"(٤٠).

وأما طيورها السوداء / أعمالها هى ، فقد تجلت فى خداعها الذات والآخرين ، فهى قد "غشت قليلا كى تصل إلى قلوب الناس .. ومن يومها لاحقها الشعور بالفشل ، وهى تتحرك فى دائرة النجوم"(٤١) ؛ ذلك أنها "فى حومة نجاح روايتها الأولى نسيت عهدا قطعته على نفسها ورهانا عقدته : "لو ملكت القدرة على استكمال هذه الرواية لو انتتى القدرة على التحرر من زوجى ، ومن هذا البيت ، ومن هذا الأسلوب من الحياة.

وأكملت الرواية ونسيت العهد .. وبدلا من أن تشارك فى تغيير الأوضاع ، ستبكى فى ظلمة المسرح والسينما والسرير .. أدموع التكفير عن الذنب .. أم دموع التطهير"(٤٢).

هكذا تتساءل الكاتبة ، وكأن اختلاف الحل الذى اختارته ليلى - فى نهاية روايتها "الباب المفتوح" - عن الحال الذى اختارته هى فى حياتها (كامرأة وكاتبة) ، يعكس اعترافا ضمنيا بأن "ليلى" بطلة "الباب المفتوح" هى الكاتبة ذاتها ، وأن اختلاف اختيار كل منهما ، هو الذى وضع الكاتبة فى مأزق ، - تراه هى - وبعد كل هذا العمر ، وفى مرحلة الشيخوخة - أنها "غشت قليلا كى تصل"(٤٣) لهذا فهى الآن تقر : "بأن حبل خداع الذات طويل ، وإن ألتف فى نهاية الأمر على عنق الإنسان"(٤٤).

إن معرفة التاريخ الشخصى للكاتبة هنا يسهم فى الكشف عن رموز المأساة التى تبدو فى الحلم - هنا - خاصة حينما نراها تقول : "فى الردهة أجد طيورى السوداء فى انتظارى ، أصارع لأصرخ .. أصارع لأتقدم فى الردهة ، والطيور السوداء تعلق بساقى ، ببطنى ، بصدرى ، تعوق حركتى ، والكلمات تتشكل فى عقلى ولا أصرخ تلتصق الطيور كالخفافيش بوجهى . أهشها بشراسة لتعود"(٤٥).

فالطيور هنا - التى هى رمز الاعمال - تعلق كالخفافيش بوجهها ، وكامل جسدها ، أى تعوق حركتها ، وهى هنا كناية عن الأسر ، والأسر هنا ليس للجسد ، بل للروح أيضا . فرغم تشكل الكلمات (معانى الحقيقة) فى ذهنها إلا أنها لم تصرخ !

إن عدم الصراخ هنا يعكس لنا قوة القيد الذى حل بروح الكاتبة ، فاسر كافة إمكانياتها على الخروج ! ولما كانت الكتابة / الفن هى إحدى الوسائل لخروج الكاتب - خارج ذاته - من أسره ؛ لذا نجدها تعترف فى إحدى السطور - فى قصتها "على ضوء الشموع" - أنها فقدت قدرتها على الكتابة : "اشبه بما يكون "بجحا" ضاع صندوقه ، وإن تبقت معه مفاتيح الصندوق ، مفاتيح حرفة الكتابة مكتملة لا تملك أن تصنع هذا الوله الخالص الذى يتحول بدونه الفن إلى مادة للتسلية ، أو لعبة زخرفية"(٤٦).

إن فقدان الوله الخالص بالحياة ، يشكل لنا فداحة الإحباط الذى وقعت فيه روح الكاتبة ، ولا تدرك هى أى مخرج منه سوى كشف هذه الذات ، وتعرية زيفها تقول – فى إحدى التداعيات – "شىء ما مرضى فى رغبتى فى تعرية الذات ، فى استباحة هذه الذات ، وهتك عوالمها الخاصة ، شديدة الخصوصية"(٤٧).

فالكاتبة هنا تؤمن بأن "الهروب من المواجهة لا يشكل حلا ، يساوى الإقدام على الانتحار ، كبديل لانتظار استكمال عملية القتل"(٤٨) . وتعرية هذه الذات يمثل تمام المواجهة ، بل ووسيلة للتطهر ، وتحرير الذات ؛ وذلك للخروج نحو الباب المفتوح الذى نشرته فى روايتها الأولى .. تقول : "تأتى على أن أخرج من البئر الذى انحبست فيه طيلة زيجتى .. تأتى على أن أستعيد قدراتى العقلية والحسية .. تأتى على أن استعيد الكلمات لأبنى من جديد لغتى"(٤٩) وصوان ملابس الزوج (الصندوق) هنا صورة مجازية ، تعنى إنطواء صدره على اسراره ، وفي الوقت نفسه دلالة على انطواء سيرته – بموته – مع امتلاكه مفاتيح أسراره ، أو طيه لها ؛ وذلك لأن الصندوق – عند ابن سيرين – دال على البيت والصدر والمخزن .

أما خروج الزوج من الغرفة فهى كناية عن خروجه من الدنيا ، لأن الصعود إلى الغرفة – عند ابن سيرين – هو الأمن بعد الخوف .. كذلك المس الكهربى ، هو بمثابة وخز الضمير الذى تحسه الكاتبة بينها وذاتها كل حين ، وهى تقرر ذلك فى النص(٥٠).

أما المشهد الثانى من الحلم ، فهو : "المكتبة مليئة بـ حزم الأوراق الملفوفة بأوراق سميكة من اللون الأزرق اللبنى (لون الخطابات) ، مصفوفة على شكل كتب"(٥١).

وحزم الأوراق الملفوفة – هنا – هى الذكريات المستورة (التى قررت الكاتبة نشرها فى صورة قصصية تحت عنوان الشيخوخة) ، وكونها ملفوفة فى أوراق لها لون الخطابات ، فهى البشارة بخروجها من الذات ، أو تحرر الذات منها ، أو هو الخلاص : "تعاودنى الرغبة فى تسجيل يومياتى ، ومواجهة الذات على الورق ، وهذا يعنى أنى أقف على حافة الأنهيار ، وأنى أسعى واعية إلى الإفلات"(٥٢).

وتؤكد تداعيات الكاتبة ، على هذا المعنى ، وذلك فى قولها : "يخطر ببالى أن حزم الأوراق فى حلمى .. كانت مجرد أوراق بيضاء معدة للكتابة . ويخطر ببالى فى ذات الوقت ، أنه يتعين على لكى أملأ الأوراق البيضاء أن أستعيد مفردات لغتى"(٥٣).

إن استعادة مفردات اللغة يرادف – عند الكاتبة – استعادة الذات ، تقول : "أتعثر فى طير من الطيور ، متحيرة لا أعرف كيف أجمع شتاتها ، لأعيدها إلى مكانها"(٥٤).

وكتابة الكاتبة سيرتها ، يبدو هنا عملا عسيرا ! لأن "شتات الطيور" هنا هى شتات الكلمات التى لا تعرف الكاتبة كيف تجمعها فى إطار صياغة فنية تعبر عن ذاتها (تحقق من خلالها الخلاص) .

وتعبر الكاتبة – فى تداعياتها – عن هذه الصعوبة : "لم تكن تجربة المخاض على الورق ، بعد موت أحمد بالأمر السهل ، ليس من السهل أن يحاصر الإنسان بلا رحمة ذاته ، مزيلا لطبقة جميلة من الوهم الزائف بعد طبقة .. ولكنه أمر أساسى إن إراد الإنسان أن يولد من عدم"(٥٥).

ويعكس الحلم – هنا – مراحل التطور التى تمر بها الذات – لاستعادة مفردات لغتها – من أجل تحقيق ميلاد جديد ..

والكاتبة هنا تعى فقدان ذاتها من خلال علاقتها بالمرآة ، وكاميرات التصوير ، تقول : "أنكرت وجهى فى المرآة ، لم يكن وجهى"(٥٦) . والمرآة هنا – كما يرى "جاك لاكان" – هى مرآة الذات ، وإنكارها هى هنا وجهها فى المرآة يمثل درجة الاغتراب عن الذات ..

وتتساءل الكاتبة – فى إطار رغبتها هذه – "ترى هل تملك المرآة القدرة على بتر ما هو قائم ، ووصل ما انقطع ؟ ورعت غضبها كما ترعى الحامل الجنين ، وهى تدرك أن طلب النجدة لم يعد يجدى"(٥٧).

وتظل رغبة العودة إلى الذات حلما تسعى إلى تحقيقه بكتابتها هذه المذكرات / الترجمة ، لأنها تدرك جيدا أنها : "يوم تؤوب الذات إلى نفسها ، فإنها تؤوب إلى أهلها وناسها ، إلى بيتها"(٣).

"نوعية التجربة عند لطيفة الزيات..

والدافع إلى كتابة السيرة "

نوعية التجربة المطروحة هنا هى تجربة روحية قائمة على ازمة ذاتية وجودية خاصة ترتبط – فى نشأتها – بالآخر ، وترتبط "بالأنا" فى عدم قدرتها على مواصلة تجربة الكتابة / الفن ..

وأزمة الذات فى علاقتها مع الآخر تتمثل فى : أزمة الحب والجنس ، وهى أزمة ذات صلة بقيم المجتمع وضوابطه ، وما تعمله هذه القيم من قمع على نزوات الحياة . والكاتبة رغم ثوريتها ، إلا أنها لم تفلت من تراث القمع الطويل ، الذى هو فى النهاية تعبير عن نفاذ القهر إلى الأعماق .. تقول : " لم استجد رجلا من قبل لقاء . لم أبدأ الخطوة الأولى أبدا . لم تستبق يدى يد الآخر قط ، لم أمنح قبل أن أتلقى ، قبل أن أتاكد من مشاعر الآخر . قبل أن أساوم . فى منتهى الكبرياء أنا ، وفى منتهى الاحترام ، فى منتهى الخف من الرفض .. لم أكن أعلم أنى صورة محنطة فى عيون الناس"(٥٨).

تدرك هى هذا جيدا ، ولكن فى مرحلة متأخرة من العمر ، وتدرك أيضا أن واجبها تجاه ذاتها أن تطلق عنان الجسد كى تتحرر الروح ، تقول : "تأتى على أن أطلق صراح الصبية ، لأفلت بحياتى من بين ضلفتى باب مغلق .. انتشل من عدم الصبية التي كنتها ، وأنا أضحك بوجهى بيدى ، بمكتمل جسدى .. ولم أعد أع وضحكتى تستطيل منسالة تصل ما أنقطع ، أصور المشاعر التى لم تجرؤ الصبية على تصويرها ، أكمل الكلمات على لسانها ، وأحيا الصبية من جديد"(٥٩).

والكاتبة هنا تسعى إلى تحرير ذاتها ، فتبدأ أول خطواتها : من تحرير الجسد ، مطلقة سراحه ، وكأن التعبير الجنسى الأرادى هو عنوان الاستقلال ، وركود الجسد درجة من درجات ركود الروح والعقل"(٦٠) ، بل إن "خداع الذات الذى يجوز على العقل لا يجوز على الجسد ، ما من شيء يخدع الجسد عن أحاسيسه"(٦١).

وتتلو خطواتها هذه بنقد ذاتها ، ووضعها ، تقول على الحافة الضيقة ، التى لا تتسع لقدم إنسان "إردت دائما أن أقف متحدية كيف قاومت الرغبة وأنا صبية ؟!.." كيف كبحت ذراعى فى الهواء لأطير؟"[٦٢].

وتقر الكاتبة بدورها ومسئوليتها تجاه ذاتها : "ماذا فعلت لأغير الأوضاع ... هل استقرت هذه المعرفة فى وجدانى وشكلت سلوكى؟"[٦٣].

وهكذا تعى الكاتبة انقسامها ، لذا تقر أخيرا : "أن العطب كان فى حواسى أنا"[٦٤]، وتقرر أن تستعيد "الآخر" ، وكأن فى استعادتها "الآخر" استعادة للأنا ، وإطلاق عنان الحرية للجسد هو نفسه إطلاق العنان لتفتح مسام الروح والعقل ، تقول : "أتواصل فى لحظتى الراهنة مع سامى .. أحيا الصبية من جديد ، كيانى وهج ، وجسدى وهج ، يشع يزغرد بتشوقات الصبية المكتومة ، التى لم تعد مكتومة .. وأنا الآن ومسام جسدى الخامد تتفتح ، ترتق ، تعمق"[٦٥].

هكذا كشفت الكاتبة – فى صراحة – عن عورات النفس والروح ، كوسيلة للخلاص ، والتطهر ، بهدف استعادة الذات ، ورأب صدوع النفس ، تقول : "أدركت أن هامشا دقيقا يفصل بينها وبين فقدان الوعى ، وأن خلاصها يتوقف على تجاوز هذا الهامش ، والبقاء واعية ، وبدلا من أن تهرب هذه المرأة أيضا تمهلت تترنح بدوارها"[٦٦].

"البناء القصصى فى النص"

لاتفصح الكاتبة – فى النص – عن غايتها فى كتابة سيرة ذاتية – خاصة بها – بل نجد هذه الغاية مرصودة داخل ثنايا النص ، ولا نستخلصها إلا بعد فراغنا من قراءته ..

ففى ثنايا النص ، وبالتحديد فى قصة "الشيخوخة" ، تصرح الكاتبة بأن ما تكتبه هذا هو مجرد يوميات ، تقول : "يخطر ببالى وأنا أستند إلى ضلفة الباب المغلق إمكانية إدراج يومياتى هذه فى نفس الدفتر الذى كتبت فيه يومياتى ١٩٦٥ بعد موت زوجى"[٦٧].

وعلى مدار معظم قصص النص نجد الكاتبة ، تؤرخ لهذه اليوميات ، وكذلك تذكر أسماء الأماكن ، غير أن أسماء الأشخاص تغيرت ؟ ..

وكشف الكاتبة عن غايتها على هذا النحو يجعل النص ترجمة ذاتية مصوغة فى قالب قصصى ، تستعير فيه كاتبتها عناصر من تكنيك القصة ، دون أن يجمح بها الخيال القصصى ، ويعزلها عن تصوير واقعها الذاتى ..

وتختفى هذه الذاتية وراء "الراوية" ، أو الشخصية الرئيسة - فى مجال قصص المجموعة - حيث نجدهن جميعا يكشفن عما عانته الكاتبة إبان مراحل تطورها الذاتى ، منذ الصبا وحتى الشيخوخة ، ..

ولعل تطابق ملامحهن " الذاتية " (البطلات / الشخصيات الرئيسية) ، "والراوية" يجعل نص "الشيخوخة" عملا أدبيا يقف موقفا وسطا بين القصة والترجمة الذاتية بمعناها الفنى الحديث[٦٨]..

وتتضح الملامح الذاتية للكاتبة من خلال مجمل قصص المجموعة ، لا من خلال قصة بعينها ، وتختار كل قصة جانبا أو مرحلة من مراحل التطور الذاتى للكاتبة .. كذلك نرى صورة الآخر (الزوج ، الحبيب) هو نفسه فى مجمل القصص ، مما يرجع على تكاملية هذه القصص ، ومما يؤكد هذا إعطاء هذه القصص أرقاما مسلسلة ، وضعت أمام كل قصة : ١ - ٢ - ٣ ...

ويتماثل نمو الحدث - فى القصص المجموعة هنا - مع حركة ذاكرة الراوية (البطلة / الكاتبة) فى صورة التقاط ذكريات متناثرة - لها - تكثف حالة شعورية بعينها .. تقدم حياتها فى شكل انقطاعات زمنية فى السرد ، بل إن الكاتبة / الراوية توقف السرد أكثر من مرة عن طريق تدخلها لتنبه القارئ إلى وجود فجوات زمنية وسردية ، وبالتالى عاطفية، ويتجسد كل هذا فى صورة تفتيت لوحدة الزمن من شأنه أن يعكس الصدوع ، أو الانقطاعات الكائنة داخل الذات الكاتبة"[٦٩].

والكاتبة هنا تعى انقسام وعيها ؛ لذا نجدها تحاول جاهدة اجترار الماضى ، وجمعه داخل الذات - عن طريق استحضاره - بهدف إعادة وحدة الذات ، ورأب

القطوع الكائنة داخلها .. بفعل الخبرات الصادمة " وذلك لأن هذه الخبرات - فى حال كبتها - أو نسيانها تضيع فى تاريخ الشخص الواعى وهويته ، مع أنها تستمر فى تكوين شخصيته ، وصنع مصيره"(٧٠).

وتنجح الكاتبة فى وصل ما نقطع "يوم أن أطلقت صراح الصبية المكبوتة داخلها"(٧١) - والتى كانتها فى قصة البدايات - وحين أطلقت صراحها توهج كيانها ، وتفتحت مسام جسدها الخامدة ، وتواصلت مع اللحظة الراهنة"(١).

"ولكن امتلاكها الماضى لم يأت لها عن طريق تعريته - باستحضاره وكشفه - فحسب ، بل أيضا تحقق يوم أن أوتيت وعيا وشجاعة ، فكشفت المكبوت أو المسكوت عنه . حينئذ فقط رأبت الانقطاعات الكائنة فى النمو العاطفى للراوية عبر مراحل حياتها المختلفة ، منذ أن كانت فى الثامنة عشرة حتى بلغت الثامنة والأربعين"(٧٢).

(ب)

"شواهد ومشاهد"

عبد الحميد إبراهيم

(١٩٩٦)

٢ - إضاء نص : "شواهد ومشاهد"

د. عبد الحميد إبراهيم (١٩٩٦)

(١)

ترتبط الأحلام هنا بتكوين الكاتب ، وطبيعة شخصيته ، بما تنطوى عليه من مخاوف وطموحات ، ورغبات مكبوتة ؛ لذا فالبعض من أحلامه تحذيرية ترتبط بمخاوفه

ورغباته المكبوتة ، وبعضها الآخر نجدها أحلام نبوءة برحلة سعيه فى الحياة ومدى توفيقه فى هذا السعى ..

الحلم الأول : "كأن كلبا يرقد بجواره ، أسود غزير الشعر ، يشبه القرد ، يحتضنه فيحتضن الشوك ، ثم يستيقظ من نومه فزعا"(٧٣).

الحلم الثانى : "يستغرق مع فتاته فى قبلة طويلة ، وفجأة تنتزعه يد من قبلته ، وينظر إليها فيراها يدا من حديد ، وينظر إلى صاحبها ، فيراه قردا من حديد ، كله شعر كثيف ، ويتهيأ صاحبنا لمعركة ضارية"(٧٤).

ينتمى هذان الحلمان إلى نوع من الأحلام التحذيرية التى تتمخض عن رسالة هامة من ذاته إلى ذاته ، وهى رسالة صريحة فى رمزيتها تتضمن التحذير من الجنس ، وفى الوقت نفسه تعكس مشاعر الخوف منه ، وذلك نعيه من خلال تداعيات الكاتب فى النص : "لا ينكر أن يده امتدت إليها ..لكن فى كل مرة يحس بالقشعريرة ، وتجانحه مشاعر متضاربة"(٧٥).

ولأنه فى الواقع كان "يحس بمأساتها أكثر مما هى تحس"(٧٦) ، فقد كان أكثر إشفاقا عليها .. وفى الوقت نفسه كان يرغبها ، وهذا هو سر تضارب المشاعر هنا تجاه "صفية" (الفتاة التى تركتها أمه فى منزلهم) .

لكن الموقف بالنسبة لـ "سميحة" يختلف ، فمشاعره تجاهها استغرقته حتى النخاع ، ورغم كونه سمع عنها "أنها هربت مع ابن الجيران" ، إلا أنه لم تهتز له شعرة ، فمازال يرى نفسه غارقا فى حبها ، ومع هذا ينتابه الحلم الثانى – بنفس رسالة الحلم الأول ؟

ورسالة الحلمين هنا تكشف عن حقيقة الأزمة التى تعانيها ذاته . فالتحذير هنا من الجنس ، وخوف الذات من الجنس يتكرر عبر النص فى صور شتى من التداعيات .. وذلك عبر مراحل تطوره الذاتى المختلفة .

ففى المشهد الثانى نفاجأ بهذه الصورة : "انطلقت تزرع الصالة من أولها إلى آخرها ، وهى عارية تماما ، وانطلق وراءها مجموعة من الشبان .. كالكلاب اللاهثة . لم يحتمل هو المنظر فاقعى على سريره ، واندس تحت غطائه"(٧٧).

وفي المشهد الثالث ، يعرض علينا نمطا آخر ، يقول : سأله رجل فى الخمسين من عمره ، وهو يسير معه فى "الهايد بارك" عن "انطباعاته .. وعن الأمكنة التى زارها .. وعن الناس .. ثم قال" – هل تحب الجنس ؟

– ولكن زوجتى ليست معى .

– داسهل .

– مع من ؟

– معى"[٧٨].

ثم يعلق هو على هذا الحوار : "وكأنه ألقى به فى مغطس بارد .. وأخذت أبرطم بلهجة صعيدية تواتينى وقت الأزمات .. ثم أسرعت إلى الفندق ، وأندسست تحت أغطيتى ، خشية من شبحه أن يتبعنى"[٧٩].

وهروبه من الجنس عبر هاتين الصورتين ، يعد هروبا من الفحش والشذوذ ، فالبيئة الصعيدية التى تربى فيها (الأقصر) ، والوازع الخلقى الذى نشأ عليه ، وفطرته السوية ، تجعل له موقفا ضد هذا النوع من الجنس .

لكننا نراه قد يجرى وراءه على سبيل المغامرة ، "وتمنية النفس ، بجو من المغامرات ، بين الأمكنة الشعبية فى كلوت بيك" (بالقاهرة)[٨٠] ، فنراه يسير بحذر فى ممر مظلم "كما أوصاه رفيقه ، وهو يمنى النفس بفتاة جميلة ، سار خطوات ، ولكنه داس على ساق ، وهو فى طريقه صدر صوت خشن ، يبدو أنه لرجل مريض يتأوه ، خرج صاحبنا يجرى ، وراءه حتى وجد "الترماى" ، فقفز داخله ، لاهث الأنفاس"[٨١].

فصورة الحب / الجنس فى خياله لا تتجاوز ما يراه من مناظر فى السينما المصرية عن فتى وفتاة ، يسيران بين الجداول ، أو فى حديقة الأورمان ، أو يتجولان فى القناطر الخيرية ، ثم يغيبان فى قبلة ، لا يشعرون فيها بأحد ، ولا يشعر بهما أحد"[٨٢].

وهذه الصورة البرئية – للعلاقة فى لاوعيه – أقرب لأن تكون صورة روحية للحب – لا جسدية – وهذا ما جعل حلمه " بالأميرة فوزية" يخلو من هذا الكلب المخيف ، أو القرد ذو الشعر الكثيف ، فلم تظهر له هذه المخاوف عبر هذا الحلم : "رأى نفسه ومعه الأميرة "فوزية" يتقافزان فى كرم النخيل أمام داره طويلا . وقضى معها ليلة سعيدة ، وهما يتجولان ، ويغنيان ، ويرقصان من جدول إلى جدول"(٨٣).

ولما كانت هذه الصورة من العلاقة مقبولة لدى الحالم ، فإن هذا الحلم ظل فى ذاكرته " أكثر من ثلاثين سنة ، ولا يزال يحفظ تفصيلاته"(٨٤).

والكاتب يصرح بأنه "يزدرى الجنس كحقيقة بيولوجية ، (وبأنه) قد يعشق المرأة ، وقد يحضر كيانه نداء الغريزة ، ولكنه ما أن يحس من إحداهن رغبة أو تلميحا ، حتى يتلجلج ، وكأن ماء باردا قد صب على جسده الملتهب"(٨٥).

فالرغبة الجنسية – إذن – حاضرة ، ولكنه الحياء ، والتقاليد المحافظة التى نشأ عليها فى بيئته ، تقف بينه والصورة المعلنة للحب ، فهو دوما يتذكر "تحذيرات أهله فى القرية من نساء مصر"(٨٦) لذا نجده يكون فى لاوعيه صورة مخيفة عن الجنس ؛ "لأنه أدرك أن المرأة هى نقطة الضعف عند الصعيدى ، فتحصن بإرادته ، واستعاذ بالله من الشيطان الرجيم(٨٧).

وهنا تتدخل أيضا المنظومة الدينية فى كف الكاتب وتخويفه من الجنس ، حتى إذا ما غادر بلده ، ظل "يرى ويشاهد ويتفرج ، ولكنه لا يستطيع أن يمارس، كأنه فى داخله "لجاما" يكبحه عن الانطلاق"(٨٨).

وهو فى "لاوعيه" يدرك أزمته ، أو خصامه البائن مع الجنس ، يقول : "ولم يصطلح مع الغريزة خلال أمين يوسف غراب ، ولا من خلال غيره من دعاة الأدب المكشوف ، وقد ألتقى بعد ذلك بأمين يوسف غراب ، فوجده يلبس الأصفر والأحمر ويضع على جسده "كرنفالا" من الألوان الصارخة ، فأدرك أن الاستعراض لا يخفى وراءه إلا الخواء .. إنما اصطلح مع الغريزة ، بعد أن تزوج ، واكتشف أن الجنس يمكن أن يكون سكنا ورحمة"(٨٩).

(ب)

والحلم التالى : رآه وهو مازال بعد طالبا فى "دار العلوم" ، وفى لحظة نفسية عصيبة عاشها على إثر كلمات د. "عمر الدسوقى"، وجهها إليه ، أمام الطالبات قائلا له : " أنت مالك كده ، بنظارات كبيرة ، وأنت فى أول الطريق ، إن شاء الله حتعمى قبل ما توصل نهاية الطريق"(٩٠).

وقد تأزم حينها من هذه الكلمات واعتبرها تشهيرا به ، لأنها كانت أمام الطالبات ، قائلا : "وتلك هى الطامة الكبرى" .

وكان الحلم التالى : "وهو فى نفق مثل القمع الطويل ، الأرض تعتصره ، وهو يتلوى ويتحرك ، كأنه يسبح فى محيط ، وأخذ يحفر باطن الأرض بأظافره ، وطال النفق ، وهو يحفر ويحفر ، حتى وصل إلى فتحة على سطح الأرض ، أطل منها برأسه ، فوجد أخاه "عبد الرحمن" يبتسم ، ووجد الدنيا ملأى بنور"(٩١).

وهذا الحلم بمثابة البشارة لصاحبه ، وهو مازال بعد فى مرحلة السعى ؛ لأن الأرض - عند ابن سيرين - هى الدنيا والحفر فيها هو الحيلة فيها بالسعى ، ولما كان سعيه فى مرحلته هذا هو طلب العلم ، فحيلته تكمن فى طلبه للعلم ، أما الأظافر فهى أداته وقدراته فى السعى ، أما التلوى وكأنه السباحة . فالسعى هنا مقترن بالسفر وكسب العلم والمال معا ، لأن السباحة سفر والتراب مال ..

والمضى إلى فتحة نور فى الأرض ، فهو البشارة بالهداية فى الوصول إلى بر النجاح بعد هذه الرحلة . بل وبالرحمة - أو كونه نال رحمة ربه فى هذه الرحلة - لأن اسم عبد الرحمن الذى وجده يبتسم له ، مشتق من الرحمة ، والرحمن اسم من ألفاظ الجلالة .

وفى تداعيات الحالم / الكاتب ما يرصد اهتداءه إلى كشف كثير من المعانى / الهداية ، فقد سافر ، وجرب ، غير أنه نجح فى تجاوز كثير من الأخطاء التى وقع فيها غيره ممن عاشوا التجربة نفسها ، خاصة وأنه أدرك مبكرا "أن الحضارة ليست فرجة ولا مشاهدة ، ولكنها حياة يصنعها صاحبها"(٩٢) . أما سر "أزمة طه حسين ، وإسماعيل "يحيى حقى" ، ومحسن "توفيق الحكيم .. وغيرهم ممن أرادوا أن يدخلوا

الجنة دون أن يدفعوا الثمن ، فكان جزاؤهم الطرد والندم ، ولاهم من أهل الشمال ، ولا هم من أهل اليمين"(٩٣).

فقد اهتدى أنه "لا خلاص من الأزمة إلا إذا صنع هؤلاء جنتهم بأنفسهم ، وتخلصوا من موقف الفرجة والمشاهدة ، إلى موقف العمل والممارسة"(٩٤).

هكذا يبدو أن الحلم وكأنه رسالة من ذاته إلى ذاته – بينما هو فى بداية رحلته – وعلى خلاف هذا نرى حلم "الشاهد الأخير" – وهو حلم رآه فى مرحلة متأخرة من العمر – على عكس الحلم السابق ، أى المرحلة المفترض أنه جنى فيها ثمرة رحلته الطويلة ..

وهو حلم يسلط الأضواء على المخاوف المكبوتة ، بل إنه يرمز ضمنيا إلى مشكلته الداخلية (قضيته) ؛ ومن ثم فهذا الحلم رد فعل على خبرة معيشة ..

" أما الحلم فى الشاهد الأخير ، فهو طريق ملىء بالحصى ، والحفر ، والطين الناشف الذى يتكون عادة عقب الفيضان ، كأن الطريق أسفل الجسر الترابى الممهد ، مكان الترعة الصغيرة التى انحسر عنها الماء ، كان يحمل فوق كتفه حمله ، يقطع بها الطريق ، ويلهث ، ويرتفع فوق نتوء ليهبط إلى منحدر ، بينما كان أخوه على الجانب الأعلى ، يقطع الجسر الترابى الممهد ، ولا يحمل على كتفه شيئا ، ويبتسم فى شماتة"(٩٥).

فالطريق – هنا – كما يبدو ملئ بالحصى والحفر والطين الناشف ، أما الحصى فهم الناس ، ورجال ونساء ، والحفر هى المكائد ، أما الطين الناشف فهو أفضل من طين الوحلة المربط بالهم ، فالطريق هنا مازال وعرا ، مليئا بالبشر الذين يحيكون له المكائد ، غير أنه مازال يسعى ، يخفق تارة ، وينجح تارة أخرى (الصعود والهبوط) ، وبينما هو كذلك يحمل معه حمله ..؟

لكن ترى ما هذا الحمل ؟ وهل يرتبط بعمله ، أم بشخصه ، أم هو قضية ورسالة فى الحياة ؟

والحمل يبدو من تداعيات النص هو قضيته وهذا "عسى الله أن يخرج من صلبى ، من يتحمل عنى عبء قضيتى"(٩٦).

فهو مازال يحمل قضيته بين جوانحه ، يقطع الطريق حاملا لها ، ويلهث ، أو هو العسر الذى يعانيه فى رحلته راجيا اليسر فى العاقبة ...

يقول فى تداعياته :

"يشهد صاحبنا أنه ما قصر ..

سافر إلى معظم أنحاء العالم ..

وعانى وجرب .

ثم عاد ليؤدى رسالته ، فوجد العصر غير العصر والقوم غير القوم .

وجد الأغبياء يتصدرون ، والأدعياء يتصايحون"(٩٧).

وفى الحلم التالى بشارة الخلاص من الحمل الثقيل ، حيث أتاه فى منامه ملاك ، يأخذ بيده ليصعد به فى رحلته نحو السماء ، فولاه ظهره"(١) ، وكذلك رأى "كأن ملاكا يهبط من السماء ، ويصفق بأجنحته مثنى وثلاث ورباع ، اقترب منه ، شق صدره ، انتزع علقة سوداء مرة ، ثم طوح بها بعيدا"(٩٨).

فالملاك – هنا – "بشارة بظهور شئ جديد لصاحب الرؤيا ، وعز وقوة بعد ظلم ، أو أمن بعد خوف "(٩٩) ، أو هو الخلاص من الحمل الثقيل الذى ينوء منه صدره . أو التخفف منه .

وقد تحققت هذه النبوءة بإصداره مذكراته أو الترجمة الذاتية عبر نص "شواهد ومشاهد" وعبر هذا النص حاول المؤلف اكتشاف ذاته ، بل والتخفف مما ينوء به صدره من حمل ثقيل ..

فالملاك بشارة ، وشق صدره إياه كشف له عن الحقيقة بإنتزاعه العقلة السوداء أو المذكرات (الشواهد والمشاهد) .

٢ - نوعية التجربة عن عبد الحميد إبراهيم

.. والدافع إلى كتابة الترجمة

نوعية التجربة هنا هى ذاتية لرجل وصل إلى حيث يؤمل ، منتصرا على الحياة ، وشعابها ، وقد بلغت تجربته طورا من النضج ، وأصبحت فى نفس صاحبها تمثل نوعا من القلق الفنى ..

والكاتب هنا يحاول أن يلم بأطراف تجربته عن طريق إلمامه بالماضى ، ورؤيته إلى الحاضر ، على أساس نظرة ذاتية خاصة تعرى لتكشف ، وتتجرد لتتصالح ، وتواجه للوصول إلى بر الخلاص .

فهو هنا يقدم تجاربه وقد اصبحت ذات وحدة متكاملة ، خاصة وقد تقابل - وجها لوجه - مع حقائق الوجود الأخرى : "أما صاحبنا فقد هداه الله ، وكسر الطوق والأسورة ، فاستطاع أن يرى الوجه الآخر"(١٠٠).

وتجربته تتضمن أيضا صورة واعية للصراع بينه وبين البيئة ، كاشفة أثناء هذا الصراع عن طبيعته الفردية ، بل وعن جانب هائل من عورات النفس ..

وهو أيضا يقف من بيئته ، ومن ذاته ، موقف شاهد العيان ، فى تجرد وحياد موضوعى ، يهدف إلى الكشف عن الحقيقة ، وعن الذات ، فى آن واحد بل وفى نزعة صوفية تحلم بالخلاص ..

فبينما يشهد على ذاته "أنه ما قصر ، منذ طفولته وهو يرنو إلى أن يحقق شيئا بين الناس ، ومع الناس .. سافر .. وشاهد .. وعانى وجرب"(١٠١) ، نراه يشهد على عصره بأنه" عاد ليؤدى رسالته ، فوجد العصر غير العصر ، والقوم غير القوم ، وجد الأغبياء يتصدرون ، والأدعياء يتصايحون"(١٠٢).

إلا أن هذا لم يعفه من مواجهة ذاته : "طيلة عمرك مشغول بتدعيم الذات .. لو أنك عشت طفولة سعيدة ، ولاقيت الاهتمام من حولك ، لما شغلت بنفسك كثيرا"(١٠٣).

ومع العودة إلى الماضى ، تكتمل لنا ملامح طفولته ، وما ألقته من ظلال على ملامح شخصيته فى الحاضر : "قالت له : لما لا تدع هذا النبع يفيض ، ولم تضع أمامه الحواجز والسدود"(١٠٤). وقد كانت تعلم أنه "يملك نبعا من الحنان لو وزع على العالم كله لوسعه"(١٠٥) ، قال لها : "ولكنك لا تعرفين ، فقد حرمونى حبة الجوافة ، وهشموا ساعتى ، وشبهونى بالترمسة الناشفة"(١٠٦).

وكأن حرمان الطفولة – هنا – سبب فى ضياع أشياء ، ومعانى جميلة فى الذات ، و"الأم" تلعب أيضا دورا فى حرمانه العاطفى – فى تلك الفترة المبكرة – فهى نائبة عنه – رغم وجودها" يحول بينها وبينه كومة من الأخوة والأخوات"(١٠٧) ، يحلم بقربها " وفى قرارة نفسه ود لو طالت" غمرته " وود لو زادت لهفة أمه(١٠٨) ، بل إنه يحرص على أنه يكون الأول دائما ، حتى يرى الإعجاب فى عين أمه ، ويرى يدها وهى تمتد إليه بحبة الجوافة"(١٠٩).

وحين تخفق "الغمرة" فى استجلاب أمه ، تكون هى نقطة التحول فى شخصيته : "أيقن أن الغمرة لا تجدى فى استجلاب العواطف ، ولكنه خرج منها بوجه جامد ، وقلب كالصخرة ، أو هو أشد"(١١٠).

وهنا يقف فقدان الحنان والحب بينه والتواصل مع ذاته بل ليبقى أثره فى كامل شخصيته – حين يكبر – ، فيتساءل وقد تقدم به العمر : "أو أنك عشت طفولة سعيدة ، ولاقيت الاهتمام من حولك ، لما شغلت بنفسك كثيرا"(١١١).

ولعل استبطانه فقدان ذاته ، يضعه وجها لوجه أمام الحقيقة: "أما تعرف أن الذين يستحقون الخلود ، هم من يخرجون عن ذاتهم"(١١٢).

وتتوالى محاولاته فى الكشف الروحى عن الحقيقة وعن الذات ؟ ، وفى رباطة جأش ، نجده يدعو فى "ليلة القدر" – فى عبثية – : "يارب لاتورث الجبن أحدا من ذريتى بعدى .. أصبحت وقد أعطانى الله الوسطية بسبب جبنى . ملفوفة فى كتاب ، ولم يعطى منها سيفا"(١١٣).

وتتداعى ذكرياته – منذ الطفولة – كي يكمل لنا ملامح طفولته ، فإذا به طفل يتمرد ولا يثور لأنه "جرب ذلك مرة ، فكان جزاؤه صفعة من والدته وجرب ثانية فكان جزاؤه صفعة أخرى من ضابط الألعاب فى مدرسته ، وقرر فى داخله أنه لا يستطيع الثورة ، ولا يضمن نتائجها ، فكان يختزن تمرده ، ثم يرسله تدريجيا وفى الوقت المناسب ، وظل هذا طابعه حتى اليوم ، لا يستسلم ، ولا يساير ، ولكنه لا يستطيع أن يجاهر"(١١٤).

وكأن ملامح القهر فى التربية والبيئة قد حالت بينه والتطور الذاتى ، بينه والقدرة على الثورة ، أو التغيير ، وما ينطوى عليه ذلك من آلام وجروح نفسه لا تندمل ؛ لذا نراه يدعو "يارب لا تورث الجبن أحدا من ذريتى بعدى ، فالشجاع قد يقتل بيد غيره مرة واحدة ، أما الجبان ، فقد يقتل بيد نفسه كل يوم"(١١٥).

فقد وصل فى رحلة سعيه – فى الحياة – إلى مرحلة متقدمة من العمر ، ومن النجاح ؛ ومع ذلك يرى ذاته فى الحلم : "يحمل فوق كتفه حمله يقطع به الطريق ، ويلهث ، ويرتفع فوق نتوء ، ليهبط إلى منحدر"(١١٦) وهنا يستيقظ على الحقيقة – وقد استبطن رسالة الحلم – قائلا : "أتلك هى نهاية الرحلة ، يا لضعية العمر"(١١٧).

ويستمد شعور العجز هذا – فى الحلم – أصوله من عدم مقدرة الحالم التخلص من رغبته فى تحقيق حلمه أو قضيته فى الحياة ، وهذه المسألة تعد مفتاحا لفهم معاناة الشخصية – فى علاقتها بذاتها – بل إنها قد تكون إمارة تفصح لنا عن أوجه الشخصية ومدى تطورها الذاتى ، وقد يكون إشارة إلى التقهقر الذاتى يتعرض له حيال الواقع ، ويقول : "كنا مجموعة من الأصدقاء .. من مات منا فهو أحسن حظا ، فقد مات وهو لا يزال يحتفظ بأحلامه ، أما من بقى فهو يستعجل الرحيل ، فقد تهاوت أحلامه"(١١٨).

وتهاوى أحلام جيل بأكمله يبرر لسيادة النزعة العبثية – التى سادت فى هذه الفترة ، فقد غدا "كل شيء باطلا ، وقبض الريح ينذر بالموت ، وكل امرئ يفرض واقعه تحت ما يشاء من تبريرات .. ولم ينج صاحبنا من هذا الإحساس ، فقد نشر فى تلك الفترة كتاب "الأدب وتجربة البعث" ، ليؤكد أن صيحة العبث عند هذا الجيل هى بداية لمرحلة جديدة تعنى أن كل تلك السنين التى عاشها الإنسان حتى الآن ما هى إلا مرحلة تخبط وقرع للأبواب ، مرحلة طفولته تصطنع المبررات"(١١٩).

ويدفعه هاجس العبثية هذا إلى كتابة الشاهد الثالث من هذا النص - بنفس المنطق العبثى ، فنراه يتحدث فى كل شئ ، وعن أى شئ ، وفى فوضى وعبثية تعرى الأنا والآخر ، وكأن به هو الآخر - مثله مثل لطيفة الزيات فى الشيخوخة - رغبة محمومة فى تعرية الذات وهتك عوالمها ، يقول : "وجدت فى عنترة صورة من أبى .. ووجه أبى مثل وجه الملك عبد العزيز ، كان وجهه طيبا وعليه بعض الأخاديد ، والوسطية مطمورة فى داخلى ولا أدرى"(١٢٠) ، ويقول : "كان أبوه متدينا ، يصلى الجماعة .. وكان مزواجا يحب النساء ، وكان إذا امتلأ جيبه بالمال ، يسافر إلى مصر ، ويتردد على كازينو عايدة"(١٢١).

واللغة عبر هذا "الشاهد الثالث" بما تنطوى عليه من انقطاعات فى السرد ، إنما تدل على أزمة نفسية غير محددة ؟ غير أنها تكشف عن العالم الباطن للكاتب بما ينطوى عليه من توتر وإحباط ؛ حيث ينعكس التخبط الذى يعانيه عبر مؤشر اللغة ، فى صورة انقطاعات فى السرد تماثل تلك الانقطاعات التى حدثن فى النمو العاطفى والفكرى لشخصية كاتبها .. ، يقول : "المثقفون على قهوة ريش يتجرعون البيرة ، ويدخنون الشيشة ، ويصدرون مجلة "جاليرى" ، وزيطة يطنع العاهات ، وحميدة تترك زقاق المدق"(١٢٢).

غير أن سرده بضمير الغائب - بالتحديد بكلمة صاحبنا - حقق له مزيدا من التجرد ، حيث برأته من مظنة العجب ، أو التمجد بالذات ، وفى الوقت نفسه أفصحت عن مدى تأثيره "بالأيام" :لطه حسين ، فقد كان "شديد الإعجاب بطه حسين ، يقرأ كل كتبه ، ويحاكى أسلوبه ، وينام فيكتب قصصا على غرار قصصه ، وتقمص طه حسين ، فأخذ يتمرد على المشايخ حوله ، وعلى سيدنا فى القرية"(١٢٣).

وإن كان "طه حسين" قد ابتعد عن التدين ، ربما لأنه - رآه - "لم يغرس شيئًا من الفضيلة لا فى نفوس أصحاب الطرق ، ولا شيوخ الريف ، ولا "سيدنا" ولا طلبة العلم ، ولا أساتذته"(١٢٤)، فإنه هو الآخر وجد نفسه وقد "قسا قلبه على الدين ، فأصبح لا يصلى ولا يصوم .. ولا يتساءل حتى عن السبب"(١٢٥)، بل إنه "ضاق بكتب الفقه الصفراء .. ورآها أفكار بالية ، لأناس قد ماتوا وأصبحوا رميما"(١٢٦).

غير أن تطوره الذاتى – فيما بعد– منحه القدرة على التمرد على طه حسين ، وعلى نقد أساتذته ، وعلى والده عن قرب ، فغدا طه حسين فى نظره : "مسكين ، أصابه الكبر فلم ير فى أيامه غير نفسه ، وصغر عنده أبوه ، وأخوه ، وكل شيوخ القرية"(١٢٧).

وهو إزاء تقييمه هذا يصرح بأسمائهم ، ويصرح كذلك بأسماء الأماكن – لا يخفى شيئا – وهو ما يقوى القيمة المكانية والتاريخية فى النص ، ليقترب به من فن الترجمة الذاتية ، أكثر من كونه عملا قصصيا ..

٣ – البناء

يصور الكاتب غايته من نص "شواهد ومشاهد" منذ البداية ، ويقول : "وكلما تختلط حروف الشواهد بحروف المشاهد ، تختلط أيضا الذكريات ، وهى ترتد بعيدا ، وكأعمدة التلغراف ، يراها المشاهد من نافذة قطار سريع"(١٢٨).

فالشواهد هنا أربعة ، وكل شاهد يتكون من عدد من المشاهد ، واختياره هذا القالب / البناء منحه الحرية فى المزج بين مذكراته ، ورسائله ، مشاهده ، وذكرياته وقصصه ، وتأملاته ، وأحلامه ، .. وهو أثناء ذلك يقرب ، ويبعد ، ويستبقى ، ويرفض فى حرية أقرب إلى العبثية .

ويعكس هذا التقطيع السردى فى نسيج ذكريات الكاتب ، حال الانقطاع الذى أصاب الخبرة الزمنية للذات ، ومن ثم أحدث فيها فجوات ، تنعكس على النسيج السردى فى النص ، وفى صورة تفتيت ، أو تشظ ..

وكأن التمركز حول الذات – هنا – يؤدى إلى عدم رؤيته العالم فى تجرد وموضوعية .. بل يراه فى ضوء الذات المنقسمة؟! ..

ولقد أثر هذا الانقسام الذى أصاب الخبرة الزمنية للذات فى تفتيت الوعى ، والذى ظهر – على صعيد الوحدة الفنية لبناء هذا النص – فى صورة من الفوضى ، أو كسلسلة من الومضات والتتابعات الزمنية المشتتة(١٢٩).

وإذا كان الكاتب وعى مؤخرا بفقدانه ذاته : "أما تعرف أن الاهتمام بالذات هو تعبير آخر عن فقدان الذات "[١٣٠] ؛ فإنه سعى جاهدا لاستردادها ، بل وإعادة اكتشافها ؟

وهو فى رحلة سعيه هذا يتمثل ضرورة صياغة جديدة للوعى ، تقرن بين الوعى الفعلى ، والوعى الممكن .. أو بمعنى آخر نجده يحاول أن يقرن بين ما هو كائن ، وما هو مجاوز يمكن تحقيقه ، وذلك عبر حركة جدلية لما يراه كائنا من أوضاع ، وما هو ممكن لكنه لا يزال بعيدا ، ويصعب تحقيقه ..

لذا نراه يخرج من رحلة "ميتافيزيقية" – صوفية – من ذاته ، لتحقيق تجربة باطنة وروحية ، متخيلا – فى الشاهد الأخير – ملك الموت يحوم حول النافذة ، ويناقشه هذا الملك مبتدئا :

– "لماذا دعوتنى ؟

– إنى أريد أن أغادرها ، فقد عشت فيها ما عشت ، ولم أفهم منها شيئا .

وكافحت فيها ما كافحت ، ولم أقبض منها على شئ . طار طرت وراءه ، اخترق أجواز السحب ، حتى وصل إلى البوابة الكبرى ، بادره الحارس :

– من ؟

– عزرائيل

– من معك ؟

– عبد الحميد بن نفيسة .

– قل له يرجع ، فمازالت ورقته تقاوم الريح ، وقل له مكتوب فى صحائف أعماله ، إنه أضاع الكثير بسبب استعجاله وقل له هل تريد أن تضيع آخرتك بسبب تهورك؟"[١٣١].

ويترتب على رحلة الخروج هذه تحقيق رؤية كشفية للذات ، يتبعها تصور جديد للأنا وقد تم خلاصها بفعل هذا الكشف ..

فإن كان من قبل يقول :"يشهد صاحبنا أن ما قصر" ، غدا يواجه ذاته قائلا : أنك طيلة عمرك مشغول بتدعيم الذات .. أما تعرف أن الذين يستحقون الخلود هم من

يخرجون عن ذاتهم ، ويضحون بأنفسهم وأموالهم وأولادهم من أجل مبدأ ، يصيرون فيه جزءا من الكل"، وإن كان من قبل يشهد لذاته : "كتبت الوسطية .. من أجل مبدأ يهم الكل" ، فإنه الآن يحمل نفسه مسئولية تقصيره : "ولكنك لم تحمل السيف من أجل ما كتبت"(١٣٢).

وكأن رحلة سعيه هنا تمخضت عن مواجهة حقيقيه للذات ، للكشف عن عوراتها ، وذلك لتحقيق المصالحة المنشودة معها ، بتعريتها والكشف عن حجبها (وذلك عبر كتابة هذا النص شواهد ومشاهد) .

وتبعا لهذا التطور الذى تحقق للذات نتيجة اكتشافها وكشفها ، فإنه سرعان ما يتحقق لها فعل الخلاص ، وذلك عبر هذه المصالحة والتى تجسدت له فى حلم البشارة : "انتزاع الملاك ، علقة سوداء ، مرة ، ثم طوح بها بعيداً " .

وعلى أثر هذا الخلاص / البشارة نجده قد "استيقظ من نومه ، وقلبه يغرد بين جنبيه كعصفور وليد"(١٣٣).

تعقيب

مقارنة بين النصين

تشترك "لطيفة الزيات" ، و"عبد الحميد إبراهيم" فى النصين السابقين فى مواطن ، أهمها : أزمة الجنس والحب وما تعكسه هذه الأزمة من إعاقة للتطور الذاتى ، وانعكاس هذه الأزمة على النصين فى صورة إنقطاعات / فجوات فى السرد بالنص .

وبينما كفكفت هذه الأزمة من القدرات الإبداعية للمرأة / لطيفة الزيات ، نجدها وقفت عند الرجل عند حدود التأزم الوجودى "وكأن فى داخله لجاما" . وهذا يفسر النتيجة التى وصل إليها "عفيف فراج" فى كتابه "الخوف من الحرية" فى كون : "أن معظم الكاتبات وقفن عند حدود النص الأول والثانى فقط وتوقفن غالبا"(١٣٤).

غير أن الكاتبين يشتركان فى رغبة الخلاص الفردى عبر رحلة استعادة الذات وما يتطلبه هذا الأمر من مواجهة ، وتعرية ، وكشف ، بل ومحاولات ذاتية دائبة للخروج من الداخل بهدف التحرر ، وتحقيق فعل التطهر .

الهوامش

(١) يعنى أريل فروم بـ اللغة المنسية فى كتابه اللغة المنسية مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير بأنها : "اللغة الجامعة الوحيدة التى استطاع الجنس البشرى أن يبلورها ويجعلها واحدة بالنسبة لكل الحضارات ، وعلى مر التاريخ .. غير أن الإنسان نسى هذه اللغة . والحقيقة أنه نسيها أثناء يقظته لا أثناء منامه .. ولهذه اللغة ، إذا جاز القول ، قواعدها ونحوها الخاصة بها . فينبغى أن نفهمها إذ أن فهمها يجعلنا نضع أيدينا على مصدر من أغنى مصادر الحكمة . وأعنى بها الأسطورة . كما أن هذا الفهم يضعنا على صلة بأعمق الركائز التى تقوم عليها شخصيتنا .. إنه مشترك من حيث مادته ، ومن حيث صورته ، بين أبناء البشرية جمعاء" انظر (ص ١١ – ١٥) (المركز الثقافى العربى – بيروت – ط ١ – ١٩٩٢) .

(٢) اللسانية فى خطاب التحليل النفسى : د. مارى زيادة ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ، ع ٢٣ ، كانون الثانى ١٩٨٣ .

(٣) نفسه ، ص ٦٧ .

(٤) نفسه ، ص ٦١ .

(٥) نفسه ، ص ٦١ .

(٦) انظر " جاك لاكان بين التحليل النفسى والبنيوية ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، ص ٨٣ ، مركز الإنماء القومى – بيروت – عدد ٢٣ كانون الأول ، ١٩٨٢ ، جاك آلان ميلر .

(٧) هكذا قرر "جاك لاكان" حين أعاد تقييم اللاوعى ، ونظر إليه على أنه يتكون كما اللغة ، وبهذا رد "لاكان" على الفلاسفة الذين انتقدوا هذا التحليل لأنه لا يحترم مبدأ أن الفكر يسبق اللغة . وبهذا فإن "لاكان" لم يطور النظرية الفرويدية فحسب ، وإنما جعلها قابلة للتكيف مع دراسات الذاكرة .

(لمزيد من التفاصيل راجع مجلة الثقافة النفسية ، هيئة التحرير ، مقال نظريات حديثة فى الأحلام "ص١١٣ ، عدد ٥ مجلد ٢ – كانون الثانى ١٩٩٠" .

(٨) انظر : جاك لاكان بين التحليل النفسى والبنيوية : آلان ميلر .

(٩) انظر ص ٦١ ، مقال "اللسانية وخطاب التحليل النفسى عند جاك لاكان" : د. مارى زيادة ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، مركز الإنماء القومى – بيروت ، العدد ٢٣ ، كانون الأول ١٩٨٣ .

(١٠) "جاك لاكان وبناء اللاشعور" : د. أحمد أبو زيد ، مجلة العربى ، جمادى الآخر ١٤٠٢ – أبريل ١٩٨٢ .

(١١) انظر : اللغة المنسية مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير : اريك فروم (المركز الثقافى العربى – بيروت – ط ١ – ١٩٩٢) ترجمة حسين قبيس .

(١٢) "الأحلام والرموز الحلمية" ك د. مصطفى زيور ، مجلة الثقافة النفسية ، عدد ٩ - مجلد ٣ - كانون الثاني - ١٩٩٢م .

(١٣) "اللسانية وخطاب التحليل النفسي عند جاك لاكان" :د. مارى زيادة ، ص ٦١ ، مجلة الفكر العربى المعاصر .

(١٤) التكثيف : التعريف . انظر الصفحات القادمة من هذه الدراسة .

(١٥) النقلة : التعريف . انظر الصفحات القادمة من هذه الدراسة .

(١٦) الجدلية العقلانية عند "لاكان" : د. عدنان حب الله ، مجلة الكفر العربى المعاصر ، عدد ١٦ ، تشرين الأول ١٩٨١ .

(١٧) نفسه ص ٧ .

(١٨) نفسه ، ص ٨ .

(١٩) نظريات حديثة فى الأحلام : هيئة التحرير ، مجلة الثقافة النفسية ، عدد ٥ ، مجلد (٢) ، كانون الثانى ١٩٩٠ .

(٢٠) نفسه .

(٢١) نفسه ، ص ١٥ .

(٢٢) نفسه .

(٢٣) نفسه ، ص ١٧ .

(٢٤) نفسه ، ص ٦٦ .

(٢٥) الأحلام والرموز الحلمية ، د. مصطفى زيور ، مجلد الثقافة النفسية ، ع٩ ، م٣ك٢ - ١٩٩٢ .

(٢٦) انظر : الجدلية العقلية عند لاكان ، ص ٥٧ .

(٢٧) انظر : نظريات حديثة فى الأحلام ، ص ٦٤ .

(٢٨) انظر : تفصيل هذه الآليات ، بحث ، نظريات حديثة فى الأحلام ، هيئة التحرير ، ص ١١٤ ، مجلة الثقافة النفسية ، عدد ٥ - م٢ كانون الثانى ١٩٩١ .

(٢٩) انظر : تفاصيل هذه الوسائل التعبيرية بكتاب : الأحلام تفسيرها ودلالاتها : نيريس دى ، تعريب وتعليق وإضافة د. محمد منير مرسى (عالم الكتب - القاهرة - د : ت) ص ٤٢ - ٤٧ .

(٣٠) تفسير الأحلام لفرويد : محمد جمال الدين حسن ، مجلة الرسالة والرواية ، عدد ٧١٩ ، السنة ١٥ ، ١٩٤٧/١٤ .

(٣١) تتفق الباحثة - عبر هذه الدراسة - مع هذا الرأى ، انظر هذا الرأى د. عبد الفتاح سلامة : الأحلام والتحليل النفسى بين فرويد وابن سيرين ، مجلة الرسالة ، ع ٣٨ ، ١٩٣٤/٣/٢٦ ، ص ٤٩٢ ، ٤٩٣ .

(٣٢) أشير هنا بأننى اعتمدت فى فك رموز الأحلام الخاصة بنصوص السيرة المختارة لهذا البحث - كدراسة تطبيقية على طريقة ابن سيرين ، وفرويد ، نظرا لاتفاقهما فى فهم كثير من كود رموز الأحلام .

(٣٣) انظر : د. مارى زيادة : اللسانية وخطاب التحليل النفسى عند "جاك لاكان" ، مجلة الفكر العربى المعاصر ، مركز الإنماء القومى ، بيروت ، ع ٢٣ ، كانون الثانى ، ١٩٨٢م .

(٣٤) اللغة المنسية ، ص ١٤٧ .

(٣٥) الشيخوخة : لطيفة الزيات ، ص ٣٣ .

(٣٦) انظر : ابن سيرين : تفسير الأحلام الكبير ، ص ٢٦٧ (دار الكتب العلمية - بيروت - ط١ - ١٩٩١) .

(٣٧) الشيخوخة : لطفية الزيات ، ص ٣٣ .

(٣٨) لطيفة الزيات : الشيخوخة ، ص ٣٤ .

(٣٩) نفسه ، ص ١٠١ - ١٠٢ .

(٤٠) نفسه ، ص ١٠٣ .

(٤١) نفسه ، ص ٩٩ .

(٤٢) نفسه ، ص ٩٦ - ٩٧ .

(٤٣) نفسه ، ص ٩٩ .

(٤٤) نفسه .

(٤٥) نفسه ، ص ٥١ .

(٤٦) نفسه ، ص ٩٨ .

(٤٧) نفسه ، ص ٤٢ .

(٤٨) نفسه ، ص ٩٩ .

(٤٩) نفسه ، ص ٤٦ .

(٥٠) انظر ذاك ص ٩٩ .

(٥١) نفسه ، ص ٣٤ .

(٥٢) نفسه ، ص ٢٤ .

(٥٣) نفسه ، ص ٥٤ .

(٥٤) نفسه ، ص ٣٣ .

(٥٥) نفسه ، ص ٤٦ - ٤٧ .

(٥٦) نفسه ، ص ٥٢ .

(٥٧) نفسه ، ص ١٠٨ .

(٥٨) الشيخوخة ص ٨٦ .

(٥٩) نفسه ، ص ٢١ .

(٦٠) صورة الرجل فى القصص النسائى : سوسن ناجى ، ص ٧٥ (الأهرام للنشر والتوزيع - القاهرة - ١٩٩٤) .

(٦١) الشيخوخة ، ص ١٠٢ .

(٦٢) نفسه ، ص ٨٨ .

(٦٣) نفسه ، ص ٢٨ .

(٦٤) نفسه ، ص ٢٠ .

(٦٥) نفسه ، ص ٢١ .

(٦٦) نفسه ، ص ١٠٦ .

(٦٧) نفسه ، ص ٢٨ .

(٦٨) راجع كتاب : يحيى عبد الدايم : "الترجمة الذاتية فى الأدب العربى الحديث" ، مفهوم الترجمة الذاتية بمعناها الفنى الحديث . (دار إحياء التراث العربى – بيروت – ١٩٧٥) .

(٦٩) صورة الرجل فى القصص النسائى ، ص ٢٤٥ ، ٢٤٦ .

(٧٠) هانز ميرهوف : الزمن فى الأدب ، ص ٦٧ . (القاهرة – مؤسسة سجل العرب – ١٩٧٢) .

(٧١) الشيخوخة ، ص ٢١ ، قصة البدايات .

(٧٢) صورة الرجل ، ص ٣١٦ .

(٧٣) شواهد ومشاهد : د. عبد الحميد إبراهيم ، الهيئة العامة لقصور الثقافة – كتاب الثقافة الجديدة – القاهرة – ١٩٩٦ ، ص ١٦ .

(٧٤) نفسه ، ص ٧٥ .

(٧٥) نفسه ، ص ١٦ .

(٧٦) نفسه ، ص ١٦ .

(٧٧) نفسه ، ص ٨٧ .

(٧٨) نفسه ، ص ٩٩ .

(٧٩) انظر : نفسه ، ص ٩٩ – ١٠٠ .

(٨٠) نفسه ، ص ٨٨ .

(٨١) نفسه ، ص ٨٧ – ٨٨ .

(٨٢) نفسه ، ص ٨٩ .

(٨٣) نفسه ، ص ٤٣ .

(٨٤) نفسه ، ص ٤٣ .

(٨٥) نفسه ، ص ٥٤ .

(٨٦) نفسه ، ص ٨٩ .

(٨٧) نفسه ، ص ١٠١ .

(٨٨) نفسه ، ص ٥٤ .

(٨٩) نفسه ، ص ٦٧ .

(٩٠) نفسه ، ص ٦٧ .

(٩١) نفسه ، ص ١٠١ .

(٩٢) نفسه ، ص ١٠٢ .

(٩٣) نفسه ، ص ١٦٣ .

(٩٤) نفسه ، ص ١٥١ .

(٩٥) نفسه ، ص ١٥٨ .

(٩٦) نفسه ، ص ١٦٥ .

(٩٧) تفسير الأحلام الكبير : محمد بن سيرين – دار الكتب العلمية ، ط١ – ١٩٩١ – بيروت ، ص ٤٥ .

(٩٨) نفسه ، ص ١١٦ .

(٩٩) نفسه ، ص ١٥٨ .

(١٠٠) نفسه ، ص ١٤٨ .

(١٠١) نفسه ، ص ٥٩ .

(١٠٢) نفسه ، ص ٥٨ .

(١٠٣) نفسه ، ص ٥٩ .

(١٠٤) نفسه ، ص ٩ .

(١٠٥) نفسه ، ص ١٠ .

(١٠٦) نفسه ، ص ٣٩ .

(١٠٧) نفسه ، ص ٢٥ .

(١٠٨) نفسه ، ص ١٤٨ .

(١٠٩) نفسه ، ص ١٤٩ .

(١١٠) انظر : نفسه ، ص ١٤٢ .

(١١١) نفسه ، ص ٥٢ .

(١١٢) نفسه ، ص ٤٢ .

(١١٣) نفسه ، ص ١٦٣ .

(١١٤) نفسه ، ص ٥٩ .

(١١٥) نفسه ، ص ٩٦ .

(١١٦) نفسه ، ص ١٣٨ .

(١١٧) نفسه ، ص ١٣١ .

(١١٨) نفسه ، ص ١٢٤ .

(١١٩) نفسه ، ص ٤٠ .

(١٢٠) فن السيرة : إحسان عباس ، دار الشروق – الأردن – ط ٦ – ١٩٩٢ ، ص ١٣٣ .

(١٢١) انظر شواهد ومشاهد : عبد الحميد إبراهيم ، ص ٢٦ – ٢٧ .

(١٢٢) نفسه ، ص ٢٦ – ٢٧ .

(١٢٣) نفس ، ص ١١٦ .

(١٢٤) نفسه ، ص ٥ .

(١٢٥) نفسه ، ص ١٤٨ .

(١٢٦) نفسه ، ص ١٤٧ .

(١٢٧) نفسه ، ص ١٥٨ .

(١٢٨) نفسه ، ص ١٤٨ - ١٤٩ .

(١٢٩) يظهر هذا جليا فى الشاهد الثالث ، خاصة ، من حيث اتباع وسائل عديدة منها المونولوج ، التداعى الحر ، تيار الوعى بمستوياته ، اللغة الشاعرية ، الخواطر ..

(١٣٠) نفسه ، ص ١٤٨ .

(١٣١) نفسه ، ص ١٦٥ .

(١٣٢) نفسه ، ص ١٦٥ .

(١٣٣) نفسه ، ص ١٠١ .

(١٣٤) انظر : عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، (بيروت - مؤسسة الأبحاث العربية - الطبعة الثانية - ١٩٨٠) .

الوعى بالكتابة وتأنيث النص
فى "فوضى الحواس"
لأحلام مستغانمى

يتسم نص "فوضى الحواس" : "لأحلام مستغانمى"[1] بالوعى ، وهو وعى يبدأ من الوعى بالأنا والآخر ، ثم الوعى بالاستلاب وجوهر البعد التاريخى ، وأخيراً الوعى بالكتابة وجدل الإختلاف . وهى وعى يسعى حيثيا ليتبوأ موقع الصدارة فى النص ، موقع المبادرة والسؤال ! .

والوعى بالكتابة هو ما يتوج النص ، وهو يوازى الوعى بالأنوثة ، والوعى بالأنا ، لأنه يشكل "البطل الرئيسى ، فى الواقع ، فى مواجهة الموت"[2] .. الأنوثة كما الكتابة ليست عزاء على الإطلاق ، لأنهما تذكير دائم به"[3]!

واللغة هنا هى خط الدفاع الأول ، الذى تتدرع به (الكاتبة / البطلة) لإعلان الأنوثة التى استردت هويتها ، وامتلكت الوعى القادر على ترويض الآخر ، واحتلال مملكته .

والتصريح بحضور الوعى يوازى حضور القدرة على المبادرة بالحب ، يوازى حضور القدرة على السؤال ، يوازى حضور القدرة على الكتابة ..!

الوعى وتأنيث النص

"وأنا التى دخلت معه هذه المبادرة اللغوية ككاتبة تحترف الكلمات ، وترفض أن يهزمها بطل فى عقر دارها ، وفى كتاب هى صاحبته ، ها أنا أهزم أمامه شوطا بعد أخر ، وأتورط معه سؤالا بعد أخر"(٣).

فى هذا النص تنشأ علاقة حميمة بين الكاتبة واللغة ، علاقة تكون فيها هى الفاعل ، المهمين على مقادير النص ، ويكون الآخر / الرجل هو المفعول الذى يتأخر عن مواقع الصدارة المعتادة . ويتم تدعيم هذه العلاقة عبر فعل التوحد بين البطلة (أحلام / حياة) وضمير المتكلم / الراوى .

واللغة هنا هى مركز الخطاب ، تعيش معها ، وبها الكاتبة ، وتصدر إليها خطابها ، تقول : "هى مازالت أنثى التداعيات تخلع وترتدى الكلمات عن ضجر جسدى .. على عجل ... تكسو كلمات اللقاء بالتردد بين سؤالين .. تحاول كعادتها أن تخفى بالثرثرة بردها أمامه ... فلماذا تخلى عنها ذات يوم بين جملتين ورحل ؟"(٤) .

فالرجل يصير هنا مادة لغوية / مكتوباً ، وفعل الكتابة يصبح آلية تنفس وهروب ، بل وأداة خروج على الواقع ، تقول : "ورغم ذلك أمضى .. دون أن أدرى أن الكتابة ، التى هربت إليها من الحياة ، تأخذ بى منحى انحرافيا نحوها ، وتزج بى فى قصة ستصبح ، صفحة بعد أخرى ، قصتى"(٥).

واللغة قد تصير أداة عشق ، بل أن الرواية برمتها تبدو مجرد "صياغة لخطاب العشق من وجهة نظر العشوقة ، ومن هنا فإن الأحداث لا تكون محور النص ، بقدر ما تتقدم اللغة ذاتها لتكون مركز الخطاب ، وتتصدر الحبكة"(٦).

تقول : "ذلك الكائن الحبرى الذى خلقته منذ عدة سنوات ، ثم نسيته داخل كتاب (رواية ذاكرة الجسد) ، ألقيت به إلى جوف مطبعة كما نلقى بجثة إلى البحر ، بعد أن نثقلها بالصخور ، حتى لا تعود إلى السطح ، ولكنه عاد"(٧).

والكاتبة (البطلة / الراوية) تقرر بفعل التخييل أو التخيل هنا ، فى تحويلها الواقع إلى خيال ! أو بتحويلها الرجولة فى النص إلى مجاز / كائن حبرى ، تقول : "رجل نصفه حبر ، ونصفه بحر ، يجردنى من أسئلتى ، بين مد وجزر ، يسحبنى نحو قدرى . رجل نصفه حياء .. ونصفه إغراء ، يجتاحنى بحمى من القبل . بذراع واحدة يضمنى . يلغى يدى ويكتبنى .. يتأملنى وسط ارتباكى . يقول :

– إنها أول مرة أطل فيها من نافذة الصفحة لأتفرج على جسدك .. دعينى أراك أخيرا أحاول أن أحتمى بلحاف الكلمات ، يطمئننى :

– لا تحتمى بشئ ، أنا أنظر إليك فى عتمة الحبر ، وحده قنديل الشهوة يضئ جسدك الآن . لقد عاش حبنا دائما فى عتمة الحواس"(٨).

هكذا يتحول الرجل إلى حالة لغوية / مكتوبا ، كما تتحول العلاقة معه إلى تخييل ، حيث تتبادل معه المواقع ، فتتخذ هى مواقع الحركة ، والمبادرة ، والكلام ، بينما يرجأ هو إلى مواقع السكون ، والصمت ، والانتظار !

تقول : "هو رجل يشئ به سكوته المفاجئ بين كلمتين ، ولذا يصبح الصمت معه حالة لغوية"[٩].

ورغم ما تحتويه تلك الملامح من هدوء وألف للرجل ، فإن الكاتبة تعود وتكمل ملامحه - الكامنة فى لغته - فتبدو لنا معالم أخرى تماما ! تقول : "هو رجل اللغة القاطعة كانت جملة تقتصر على كلمات قاطعة للشك ، تراوح بين طبعا ، وحتما ، دوما ، وقطعا ... تذكر أنه يوما قطع المكالمة فجأة ، بإحدى هذه الكلمات المقصلة .. كان يبدو لها طاغية يلهو بمقصلة اللغة"[١٠].

فالملامح هنا تبدى معانى القوة والقسوة واليأس ، وهى ملامح تتناقض والملامح الأولية والتى بدت له قبل أن يتكلم !

واللغة - أيضا - قد تصبح أداة تدمير ومبارزة ، تقول : "أنا التى دخلت معه هذه المبارزة اللغوية ككاتبة تحترف الكلمات ، وترفض أن يهزمها بطل فى عقر دارها ، وفى كتاب هى صاحبته ، ها أنا أهزم أمامه شوطا بعد آخر ، وأتورط معه سؤالا بعد آخر !"[١١] "لم أعد أعرف الفاصل بين الكتابة والحياة .. وإذا بى أمام رجل خلقته ، وشوهته بنفسى"[١٢].

لكن المفارقة هنا تبدو فى أين يصير هذا المبارز المشوه معشوقا : "كان عجبى الوحيد أن أتعلق بهذا الرجل بالذات ، من بين كل ما خلقت من أبطال ، وأن يقع بيغماليون فى حب تمثال خلقه بيده ... فهذا الأمر يبدو منطقيا كما جاء فى الأسطورة ، أما أن يحب نحات التمثال الذى أخفق فى خلقه ، ويحب الروائى البطل الذى شوهه بنفسه ، فهناك تكمن الدهشة"[١٣].

هكذا تحتال الكاتبة / (البطلة / الراوية) بالمفارقة وبالمجاز لاغتيال سلطة الرجل ، ففى اللحظة التى تنوب فيها عشقا ترجئه إلى المواقع الخلفية من النص ، تحوله إلى مادة لغوية ، وتقوم ببتر ذراعه !

والاحتيال هنا كامن فى فعل المفارقة بين : خطاب العشق والتعلق برجل تحمل له – فى داخلها مشاعر إجرامية يقول لها : "لقد مارست دائما بجدارة صلاحيات الحب فى التدمير ! تقول : بل مارست صلاحيات الكاتب فى التخييل ليس أكثر"[١٤].

والكاتبة هنا حين تقر بفعل التدمير – كبطلة – وفعل التخييل – ككاتبة – إنما تسعى جاهدة لتأنيث لغة النص ! فالسرد يتشكل فى يديها فى سلاسة ، ويصير عجينة طيعة ، وهى لعبة تراها "تناسبها تماما ، هى المرأة التى تقف على حافة الشك ، ويحلو لها أن تجيب" ربما "حتى عندما تعنى" نعم " ، و "قد" عندما تقصد "لن" . كانت تحب الصيغ الضبابية"![١٥].

وتلك هى لعبة المرأة – فى الواقع – والتى تهدف منها إلى كمال السيطرة على الرجل – فهى تقول نعم فى الوقت الذى تقول فيه لا . وتبتعد فى الوقت الذى ترغب فيه من الاقتراب . والكاتبة هنا أنثى تعى اللعبة ، بل وتعرف اللغة وتتقن الكتابة . وهذا ما استجد لها كامرأة ترغب فى احتلال مملكة الرجل ، بل وتعرب عن رغبتها الضمنية فى إقلاعه عنها ، تقول : "هى امرأة تجلس على أرجوحة" ربما "فكيف للغة أن تسعهما معا"؟[١٦].

وهى حين تستنكر منه صنيعه باللغة – "لماذا حول العالم كلمات قاطعة ، والحب كلمات متقاطعة ، يصعب على أية امرأة أن تجاريه فيها .."؟[١٧] – إلا أنها تعاود أو تراجع موقفها الرافض بالنفى ، تقول : "أحب كل ما تقول ، ربما لأننى مأخوذة بغموضه"![١٧] "تمنيت سرا لو كان هذا الرجل لى . لإنه على قياس صمتى ولغتى . وهو مطابق لمزاج حزنى وشهوتى"![١٨].

وتلك هى المرأة التى ترغب فى السيطرة على الرجل ، وهى الكاتبة (نفسها) التى تعمل على الهيمنة على النص " وتخليص اللغة من فحولتها التاريخية"[١٩] بإحلال لغة جديدة تتناسب وأنوثتها القادمة ! والتى ترغب فى تحرير مملكة اللغة تقول : "نحن نكتب لنستعيد ما أضعناه ، وما سرق خلسة منا"[٢٠] ، نحن نكتب لننتهى منهم"[٢١].

إن العلاقة الحميمة بين الكاتبة واللغة تتجاوز نقد الآخر إلى نقد الذات ، ونقد النص المكتوب ، أو مراجعته (Revision) تقول : "الرواية اغتصاب لغوى ، يرغم

الروائى فيها أبطاله على قول ما يشاء"(٢٢). ولكنها تراجع كتابتها نقديا ، وتقر بينها ونفسها : "كتبت أخير نصا جميلا ، والأجمل أنه خارج ذاتى ، وأننى تصورت فيه كل شئ ، وخلقت فيه كل شئ ، وقررت أن لا أتدخل فيه بشئ . وأن لا أسرب إليه بعضا من حياتى ، وهذا فى حد ذاته إنجاز أدهشنى"(٢٣).

والتقريرية هنا توشى بالإصرار على تعرية العلاقة بين الكاتبة والنص . وهى تقريرية مقصودة لذاتها تهدف إلى البوح أو التطهر الذى يعمد إلى إطلاق صراح الذات من الداخل ، أو الكلمة الأسيرة من الفم . وهذا ما حرمت منه المرأة / الكاتبة قديما وحديثا ، خوفا من مجتمعها ، أو من "القراء الذين لا يريدون أن يفرقوا بين التجربة الشخصية ، والتجربة الفنية لاسيما إذا كانت كاتبتها امرأة ، ويعتبرون الاثنين شيئا واحدا"(٢٤).

والكاتبة حين تعرى مثل هذه العلاقة ، وحين تكتب بهذه العفوية التى تصل إلى حد الاعتراف ، إنما تدخل – بنصها هذا – منطقة جديدة من الأدب ، منطقة يتجاور فيها التقرير مع الإيحاء بهدف تأسيس خطاب نقيض ، ينطلق من وعى ضدى يتصدى لخطابات القوة أو الهيمنة ليكشف عن أساليبها فى المراوغة ، وفى القمع ، وتزييف الوعى . تقول : "أتعبنى البقاء عاما على قيد الكتابة ، بحجة أنها وسيلتى الوحيدة للبقاء على قيد الحياة ، ليس فقط لأن الكاتبة هى الوصفة المثلى لإنفاق حياتك خارج الحياة ولكنها فى هذه البلد هى التهمة الأولى التى تفقد بسببها حياتك"(٢٥) .. "هذه مدينة لا تكتف بقتلك يوما بعد آخر ، بل تقتل أيضا أحلامك ، وتبعث بك إلى مخفر لتدلى بشهادتك فى جريمة أوصلتك إليها الكتابة"(٢٦) "لأنه زمن الانحراف نحو الشر"(٢٧).

فالمدينة هنا قسنطينة الجزائر / الوطن ، والهيمنة القائمة فى تلك المدينة ممثلة فى النظام العسكرى ، والطائفة الأصولية من الشعب ، وكلاهما متطرف فى قمعه لكل بادرة خروج كليهما على الآخر ، لكن القمع لا يشمل الشارع الجزائرى فحسب ، بل له جذوره التى تمتد داخل الأسرة الجزائرية ، وكما حلت الفوضى والفساد بين تلك القوى ، كان المردود على المواطن والشعب الجزائرى .

فأخو حياة / أحلام (ناصر) يمثل الشق الأصولي المتطرف غير القادر على خلق الحوار الجدلي بينه وبين الآخر ، وتتلخص علاقته معها في : الخصومة أو الشجار ، بينما الزواج ، يمثل الشق العسكرى الذى يهيمن على مقاليد القوة والسلطة ، ويجمل حياته بالزواج منها (كأبنة لأحد شهداء الثورة) ..

تقول : "أتوقع أن زوجي قد ولد بمزاج عسكرى ، وحمل السلاح قبل أى شئ ، فأين العجيب أن يكسرنى أيضا دون قصد .. كنت أمضى نحو عبوديتى بمشيئتى ، ومن الأرجح دون انتباه .... لم يترك فى حياتى مساحة حرية ، يمكن أن يتسلسل منها أحد ، فقد سطا على كل الكراسى ، دون أن يشغل أحدها بجداره"[٢٨]!.

وتواصل الاعتراف الذى لايبرئ النفس من المسئولية ، تقول : "بدأت علاقتنا بانبهار متبادل وبعنف التحدى المستمر ، كان لابد أن أتوقع أن العلاقة العنيفة هى علاقات قصيرة بحكم شراستها ... تنبهت بعد ذلك ... إلى أن رتبته العسكرية لم تكن تعنينى بوجاهتها ، وإنما لكونها استمرارا لذاكرة نضالية نشأت عليها ... كنت أرى فى قامته الوطن ... واحتفائى به إكراما للذاكرة"[٢٨].

والكاتبة هنا أسيرة لذاكرتها ، أو عقدتها فى الماضى ، حين خطت بإرادتها نحو فخ هذا الزواج ، لكنها تعى أخيراً الخطأ أو مبعث الخطأ الناتج عن عقدة الماضى / الذاكرة ، تقول : "كم مر من الوقت قبل أن اكتشف حماقة خلطى عقدة الماضى ... بالواقع المضاد[٢٨] وخطأ الخلط هنا كامن فى الدمج بين هذا الزواج والوطن ، تقول : "كنت أرى فى قامته الوطن بقوته وشموخه وفى جسده الذى عرف الجوع والخوف والبرد ، خلال سنوات التحرير ، ما يبرر اشتهائى له .. واحتفائى به إكراما للذاكرة"[٢٨].

فالذكرة هنا مشحونة بشجون النضال الوطنى ، أما هو فواقع مضاد لأنه سارق وخائن لأحلام الوطن .. أحلامها .. !

هكذا تكون الذاكرة طريقا وعرا يقلب الساحر على السحر لأنها كشف للمخبأ من حقائق ، وتعتيم للظاهر من وقائع . أو هى عمل مضاد لفعل الكتابة ؛ لأن ما تكشفه

الكتابة تلغيه الذاكرة . إنها مسعى ضمنى لقمع نوايا الكاتب ؛ لأنها تقوم على إبراز الكامن والمضمر ، كى يحل محل الظاهر والمعلن ..!

الوعى بالكتابة

" أتحدى القتلة شاهرة التهمتين اللتين جمعتهما : تهمة الأنوثة ، وتهمة الكتابة . تلك التى كانت تحديا صامتا فى يدى ودفترا مغلقا على قصة . الكتابة فيها هى البطل الرئيسى"(٢٩).

فى هذا النص تتنى للكاتبة أن تكون فاعلة ، والفعل هنا هو الكتابة ، تقول : "منذ البدء خلقت لأكون كائنا من ورق وحبر"(٣٠)!.

وتواصل الاعتراف : "كنت كاتبة بنزعات إجرامية ، تجلس كل مساء إلى مكتبها ، وبدون شعور بالذنب تقتل رجالا لا وقت لها لحبهم وآخرين خطأ أحبتهم ، تصنع لهم أضرحة فاخرة فى كتاب ، وتذهب للنوم"(٣١).

ومكمن الجريمة هنا يمكن فى سطوها المسلح بالكلمات على اللغة (مملكة الرجل) ، خاصة وقد امتلكت الحجة / السؤال ، وغدت "ذات نصوصية تؤلف وتكتب بل وتبادل الرجل لغة بلغة"(٣٢).

وفى إطار هذه النزعة الاجرامية تم تحويل الرجل إلى مكتوب ، حينئذ تم تحرير اللغة من سلطته "ومثلما يحدث فى كل حالة تحرير ، فإن المتحررة (اللغة) توا تصبح بطلة وتنتشى بطولتها الصادرة عن حريتها الجديدة بعد استعمار طويل . وهذا الكاتب الفاعل صار مكتوباً مفعولاً به ، مما رفع سلطانه عن النص ، فصارت اللغة حرة من جهة ، وصار للمرأة مجال لأن تداخل الفعل اللغوى ، وتصبح فاعلة فيه "(٣٣).

تقول : "منذ الصغر كنت فتاة نحيلة باسئلة كبيرة ، وكانت النساء حولى ممتلئات بأجوبة فضفاضة ... كنت أنثى القلق ، أنثى الورق الأبيض ، والأسرة غير المرتبة ،

والأحلام التى تنضج على نار خافته ... أنثى عباءتها كلمات ضيقة ، تلتصق بالجسد ، وجمل قصيرة لا تغطى سوى ركبتى الأسئلة"[٣٤].

من ثم تصبح اللغة هنا هى البطل الحقيقى للنص ، ويصير التوحد بين الكاتبة واللغة ، أو بين الذات الأنثوية واللغة التى صارت أنثى – على يد هذه الكاتبة – أو بين "الأنثى خارج النص والأنثى التى فى داخل النص . ولم تعد المرأة مجرد مادة من مواد اللغة ، ولكنها صارت المؤلفة والبطلة ، ليست مجرد فتاة غلاف ، وإنما هى جوهرة النص ونسغ الخطاب اللغوى"[٣٥].

إن العلاقة الجديدة هنا هى بين المؤلفة "أحلام مستغانمى" والبطلة أحلام/ حياة[٣٦] ومثل هذا التوحد فى الاسم ، يوشى بعلاقة جديدة قوامها الاتحاد العضوى بين الاثنتين ، تقول : "كيف لى بعد الآن أن أكون الراوية والروائية لقصة هى قصتى ، والروائى لا يروى فقط ، لا يستطيع أن يروى فقط ، إنه يزور أيضًا . بل إنه يزور فقط ، ويلبس الحقيقة ثوبا لائقا من الكلام"[٣٧].

إن وعى الكاتبة هنا يتجاوز الوعى بالكتابة إلى الوعى بالنقد ، من حيث إن "تصدير النص باسم المؤلف لم يعد رمز لأبوته للنص ، وليس ذلك يميزه . فالمؤلف ليس هو البداية للنص ولا هو غاية له ، ولكن المؤلف يستطيع أن يزور النص كضيف عليه فقط"[٣٨].

"وهنا هو مبدأ" رولان بارت "فى كتاباته"[٣٩] ، والكاتبة على وعى أيضًا برولان بارت ، بل إن اسمه يرد فى النص"[٤٠].

إن حضور المؤلفة فى نصى : "ذاكرة الجسد" ، و "فوضى الحواس" بنفس الاسم ، ونفس الشخصية ، ونفس الرؤية ، يكاد يكون" أمرًا مصيريًا فى النص ، فيه تتقرر أنوثة النص ، وأنوثة اللغة ، وهذا ما أوجب توحيد اسم المؤلفة مع اسم البطلة (أحلام) وتحققت من خلال هذا التوحيد دلالة عضوية مصيرية"[٤١].

وهذا يحيلنا إلى "التناص"[٤٢] فى هذا النص ، والنص الأسبق له : ذاكرة الجسد (لنفس المؤلفة) . بل إن "فوضى الحواس" يعد امتدادا طبيعيا لنص ذاكرة الجسد.

فهناك ثمة وحدة عضوية تجمعها ترجع إلى جذور الشخصيات ، ومنهج الكتابة إلا أن هناك ثمة فواصل بينهما فى الأحداث ، تجعل لكل نص ذاته المستقلة .

إن الاختلاف بين هذين النصين ، وكأن الثانى إرجاء واختلاف[٤٣] للأول ، يفتح أفقا جديدا لفهم النص ، وفهم معنى الكتابة التى قصدت إليها المؤلفة عبر النصين" من حيث هى حضور تضيف وعيا جديدا بالنص ، وعيا لا يفهم النص إلا من خلال تناصه الذى ينسرب فيه الاختلاف والإرجاء ، كما ينسرب النسغ فى لحاء شجرة سحرية لا تكف عن التحول والتغير"[٤٤].

ويمكن القول بعبارة أخرى أن نص "ذاكرة الجسد" يعد نصًا منفتحًا لتلقى نص فوضى الحواس "، كما أن نص فوضى الحواس يعد هو الآخر نصًا منفتحًا لتقبل نص آخر ، لأن كليهما يحمل خاصية" تنتقل بها الكتابة بواسطة لازمتى الإختلاف والإرجاء إلى حضور مغاير ، وهو حضور يجعل من مكان الكتابة – كما يشير "رولان بارت" – مكانا للارتحال فى أفق لا يحد"[٤٥] وهذا الأفق هو الذى جعل نص ذاكرة الجسد مفتوحا ، لتلقى نص "فوضى الحواس".

إن وعى الكاتبة بالكتابة سرب إلى لا وعيها أهمية قلب الخطاب لاستعادة الأنوثة له . وفى إطار منظومة قلب الخطاب يتغير موقع الرجل من موقع السؤال إلى موقع الإجابة ، يقول : "تصورى .. كنت أريد منك أجوبة لا أكثر ولكن الحياة كانت تعد لى دوراً معاكسًا ... انقضى هذا الكتاب وأنا أرد على أسئلتك ... أعتقد أنك كنت تكتبين لقلب الأشياء عندما اخترت بطلا فاقد الذراع"[٤٦].

كذلك يتغير موقع المرأة من موقع المنتظر / السلبى إلى موقع المتقدم / الإيجابى ، يقول لها : "هذه أول مرة تطلب فيها امرأة يدى"[٤٧].

هكذا لم يعد "يكفى الانطلاق من نفس الاعتبارات التى انطلق منها الرجال"[٤٨] من حيث هيمنة الخطاب الذكورى على اللغة وغير اللغة .. فقد حان للأنثى أن تمتلك ناصية الخطاب / اللغة . حينئذ يجب عليها الانطلاق من اعتبارات مخالفة لها عهدته من قبل من قوانين ذكورية فى الخطاب ، فعليها على سبيل المثال : "أن لا تراقب نفسها ، بل عليها أن تسترد محاسنها ، أعضاءها ، أقاليمها الجسدية الهائلة التى ظلت حبيسة .

كمـا يجب عليـهـا أن تتـخلص من الشـعـور بالذنب!"[٤٩] وهـى مـهـمـة – تراها هيلين سيكسوس (Helene Cixous) – خاصـة لأنها فى حاجة إلى أن تبتدع لنفسها لغة تنفذ إليها خاصة بعد أن ظلت تتعمل دائما داخل خطاب سيطرة الذكر"[٤٩].

ويتخلص نص "فوضى الحواس" من الشعور بالذنب ، لأنه يتجاوز مرحلة تجريم الحب ، وتأثيم الجسد ، تقـول : "فى المتعـة كلمة سـر ، وشيفـرة جسدية ، تجـعل من شخص عبداً للآخر دون عمله . وهذا الرجل الذى لم يستعمل معى سوى شفتيه ، من دله على متعتى ، كى يسلك ممرات سرية للرغبة ، لم تعبرها شفتا رجل قبله ؟ ... لم أكن أملك القوة ، ولا الرغبـة فى مقـاومته ، كنت أجد متـعتى فى اندهـاشى به ، وهو يضع مفاتيحه فى الأقفال السرية لجسدى"[٥٠].

وتتـردد اللغـة الشـاعرية فى النص لتتجـاور مع النص السـردى وكلاهـمـا يـعنى باستبطان النبض الأصيل للمشاعر الأنثوية ، تقول : "رجولته تباغتنى ، فانتفض بين ذراعيه كسمكة ، ثم أدخل طقوس الاستسلام التدريجى ... تنتهى العاصفة ... يتركنى البحر جثة حب على شاطئ الذهول ، يلقى على جسدى نظرة خاطفة .

قبلة .. قبلتان

موجة .. موجتان

وينسحب البحر سرا .. مع الدمعة القادمة .

.. يرحل على رؤوس الأصابع . بعدما يكون قد أتى صاخباً ..

.. هائجا ، على عجل ..

غادر جسدى بين قصيدتين ودمعتين"[٥١].

واللغة هنا مجازية ولكنها أيضـا ذاتية وانفعالية تحوى دلالات مزدوجة ، لتكوين خطاب العشق . فى ضوء رؤية جديدة ، تسعى جاهدة إلى إلغاء الثنائية الفكرية داخل الذات ، خاصة وقد تبدلت لديها "النظرة القديمة إلى الجنس ، من اعتباره خطيئة إلى

اعتباره نشاطا إنسانيا خلاقا . وأداة إخصاب وإمتاع ، وتعبيرا عن الامتداد والبقاء ، وتجسيدا ماديا لجدلية العلاقة بين الرجل والمرأة"[٥٢].

هكذا ينجح النص فى تقديم رؤية جديدة إلى الحب وقد تجاوز مرحلة التجريم والتأثيم ؛ لذا بدت فيه لغة جديدة . تضمنت انطلاقة فى التعبير الحسى وقد تضافرت مع التعبير الشاعرى ؛ وذلك للوصول إلى لغة / خطاب جديدة ، عفوية وأنثوية ، تستطيع من خلالها الأنثى / الكاتبة أن تنفذ من الخطاب السائد (خطاب القوة والهيمنة / خطاب الرجال) إلى آفاق رحبة من التعبير الذاتى ، والأصيل .. لكنها ترى .. إلى حد أو مدى استطاعت (الكاتبة / المرأة) ، مواصلة هذا النجاح ؟

تقول : "هذا الرجل يكتبنى ويمحونى بقبلة واحدة ... يجتاحنى بشراسة مفاجئة ، يلتهم شفتى مبتلعا كل ما كنت سأقوله له ؟ ... ماذا تراه فاعلا بى ؟ تراه يرسم بشفتيه جسدى ؟ أم يرسم قدرى ؟ تراه يملى على نصى القادم ؟ أم تراه يلغى لغتى ؟"[٥٣].

وهذا النمط من الكتابة – والتى يعنيها السؤال بالدرجة الأولى – يأتى كحالة من حالات الانبثاق من الصمت أو انفجار السكون ، لتحقيق فعل الخروج على السائد ، أو الولوج إلى مغامرة لغة الاختلاف ! التى تحول المسلمات إلى مساءلات أو إشكاليات .. وهذه النظرة تضعنا فى موضع القدرة على الفكير حول تفكيرنا"[٥٤]!.

لذا يحاول النص إثارة عدد من الإشكاليات حول الذات فى علاقتها بالوطن ، وفى علاقتها بالآخر ، وأخيرا فى علاقتها "بالأنا" ؛ لذا تبدو إشكاليات "القسمة الثنائية؛" "أو الازدواج" على قائمة هذه الاشكاليات!..

ويكفى أن نثير هنا إشكاليتها مع الذات ، وما حل بها من انقسام ، ولكن كيف كان الخروج ؟ تقول :

" ما كدت أصل إلى البيت ، حتى أسرعت بخلع تلك العباءة ، وأعدتها إلى صاحبتها عسانى أتصالح مع جسدى ... فأنا استعير كل مرة ثياب امرأة أخرى ، كى أواصل الكتابة داخلها . الأدب يعلمنا أن نستعير من الآخرين حيواتهم ، قناعاتهم ، وهيأتهم الخارجية ، ولكن ليس السطو على أشيائهم الحميمة هو الأصعب .

الأصعب عندما نغلق دفاترنا ، ونخلع ما ليس لنا ، ونعود لنقيم فى أجساد لم تعد تعرفنا ، لكثرة ما ألبسناها ثيابا لاتشبهها ! ... أجلس لأفكر فى ما حل بى؟"(٥٥).

والكتابة هنا تكشف الذات أمام ذاتها ، تشرحها ، بل وتدل عليها ، والانقسام هو ما حل بالذات ، والذات تعيه وتسعى جاهدة للمقاومة ، وقد انتقلت إليها عدوى الإنقسام ؟!

هكذا يصل الوعى إلى درجة نقد الذات وتعريتها - دون مواربة - وفى هذا : تفجير للمكبوت والمخفى ؛ بهدف خلق حوار مع الآخر ، الذى تحبه لكنه دخل "دير أصمت ، وإختصر اللغة ، حتى لم تعد تتجاوز بضع كلمات تتراوح بين : حتما ، وقطعا ، وطبعا ، ودوما" تتساءل .. "كان همى أن أعرف لماذا؟"(٥٦).

وهنا يأتى السؤال كمقدمة تهدف إلى التصالح مع الآخر ، وحل التناقضات معه ، خاصة وهى تحاول أن تعى : أنها فى حاجة "إلى أن تنعكس انعكاسا حقيقيًا فى ذات أخرى ، وأن تتأكد وتتحقق واسطة ذات أخرى"(٥٧) كما تدرك أن الوعى بالآخر "إنما هو امتداد للوعى بالذات ... والدور الذى يلعبه "الآخر" فى توجيه حركتنا دور مزدوج .. فهو بناء وهادم ، دافع وحائل ، مباشر وملتف ، حاضر وقابل لفتنة الغياب ، بيد أنه فى الحالات كلها يضئ صورة " الأنا" ويفصح عنها"(٥٧).

هكذا يفضى السؤال إلى الوعى ، من حيث كونه وعيًا يحاول أن يؤسس نوعًا جديداً من الكتابة : "كتابة الوعى الضدى التى تطرح السؤال على نفسها فى الوقت الذى تطرحه على غيرها ، إنها كتابة الأزمة ، الكتابة الإشكالية ، الكتابة التى لا تبدأ من اليقين والإذعان ، بل تبدأ من السؤال ، من لحظة الشك فى نفسها وما حولها ، والتى ترى أن طرح سؤالها على نفسها لا يقل أهمية عن طرحه على غيرها"(٥٨).

وفى النص نجد أن الكاتبة تتخذ من السؤال صيغة حياة ومعنى وجود ، تقول : "أمشى وتمشى الأسئلة معى . وكأننى انتعل علامات الإستفهام"(٥٩).

وهى حين تصف نفسها تقول "أنثى عباءتها كلمات ضيقة ، تلتصق بالجسد ، وجمل قصيرة لا تغطى سوى ركبتى الأسئلة ، منذ الصغر كنت فتاة نحيلة بأسئلة كبيرة"(٦٠) فالسؤال هنا علامة نبوغ ، ومعلم شخصية!.

وهنا يأتى السؤال مفتاحا للمعرفة وقيمة كشفية لكشف الحجب ، وإنارة الخفاء ، ذلك أن "الأجوبة عمياء .. وحدها الأسئلة ترى!"[٦١] ؛ لأن بعض الأسئلة استدراج للشماتة ، وعلامة الاستفهام فيها ضحكة إعجاز"[٦٢] يقول لها : "كيف أنت ؟ ، وهى صيغة كاذبة لسؤال آخر . وعلينا فى هذه الحالات أن لا نخطئ فى إعرابها . فالمبتدأ هنا ليس الذى نتوقعه ، إنه ضمير مستتر للتحدى تقديره : "كيف أنت من دونى أنا ؟"[٦٢] ومثل هذا التحدى يثير فيها فتنة السؤال ! تقول : "كل أسئلتى كانت تدور حول ذلك الرجل ... ولماذا يثير فى هذا القدر من الأسئلة ؟ وهل الأسئلة حقا تورط عشقى ؟"[٦٣].

والسؤال هو أول علامة على حضور الكتابة ، "من حيث هى مفعول يستقل عن فاعله ، ليغدو فاعلا ينفصل معه صوت الكتابة عن أصله ويمارس وجوده الذاتى المستقل بعيدا عن هيمنة الأصل .."[٦٤].

وهذا الفهم للكتابة من شأنه أن يجعلها "علامة على حضور متميز لآثار تحملها الكتابة ، وآثار لا تكف عن الظهور والتولد ضمن فاعلية الاختلاف والإرجاء "[٦٥].

تقول : "المهم فى كل ما نكتبه .. هو ما نكتبه لاغير ، فوحدها الكتابة هى الأدب ، وهى التى ستبقى ... إن ما كتبه "أراغون" عن عيون "إلز" هو أجمل من عيون "إلز" التى ستشيخ وتذبل .. وما كتبه "نزار قبانى" عن ضفائر "بلقيس" أجمل بالتأكيد من شعر غزير كان محكوما عليه أن يبيض ويتساقط وما رسمه "ليونارد ديفانشى" فى ابتسامة واحدة "للجوكندا" ، أخذ قيمته ليس فى ابتسامة سانجة "للموناليزا" ، وإنما هى قدرة ذلك الفنان المذهلة على نقل أحاسيس متناقضة ، وابتسامة غامضة تجمع بين الحزن والفرح فى آن واحد .. فمن هو المدين للآخر بالمجد إذن"[٦٦].

هكذا يصل الوعى بالكتابة إلى ذروة الوعى بنقد الكتابة ونقد الذات ، ونقد التاريخ أيضا ، وأداتها إلى ذلك : "الذاكرة" .

تقول : "ها أنا أسكن ذاكرتى ، وأنا أسكن هذا البيت فكيف ينام من يتوسد ذاكرته ؟"[٦٧] فالذاكرة هنا تبدو وكأنها – حمل له ثقله المجازى لأنها" وحدها الذاكرة أصبحت أثقل حملا ، ولكن من سيحاسبنا على ذاكرة نحملها بمفردنا"[٦٨].

وقيمة الوعى بالذاكرة يوازى قيمة وعى الإنسان بتاريخه وماضيه ، ففى الذاكرة يسجل الماضى ، ويشيد الحاضر ، وأخيرًا يخطط للمستقبل ، وبذلك يتسع الحاضر ويغنى بتجارب الماضى . والحاضر دون ذاكرة ، دون تجارب الماضى يبدو ضيقًا منحسرًا . كما أن الإنسان لايمكنه أن يعى قيمة حاضره إلا إذا وعى ماضيه ، أو ما هو مسجل فى الذاكرة ..

والكاتبة هنا تعى أن القضاء على الذاكرة يوازى القضاء على الكرامة والقيمة والذات فتقول فى مقتل أبيها : "فى زمن الميتات الملفقة ، والسيارات المفخخة ، فخخوا أحلامه ، وأطلقوا الرصاص على ذاكرته أمامه ، فدخل فى عمر الذهول ، لاعن شيخوخته ، ولكن لأن الوطن كان يدخل سن اليأس ، وهو لم يكن له من عمر يوما ، سوى عمر الوطن"[٦٩]. فالوطن هو الآخر له ذاكرة ، والقضاء أيضًا على ذاكرة الوطن يدخله سن اليأس ! فمعنى الذاكرة يوازى معنى الحياة والوجود ، لذا فالكاتبة تحاول أن تجسدها فتبعث فيها الروح والحياة ، ويتم تخييلها إلى معنى حر يجوز التحرش به للظهور عليه ، تقول : "ذات صباح استيقظت وبى رغبة للتحرش بالذاكرة"[٧٠] . وحين ينتابها الاحباط على اثر تفاقم وتفشى الموت فى الجزائر ، تقلو : "وتلك الذاكرة جاءت لتدفنها .. وهى تدفن أباها"[٧١] وهنا تتوازى فجيعة موت الذاكرة بفجيعة موت الأب ...

لكن الذاكرة مثلها مثل اللغة مشحونة بالمعنى الذكورى "من حيث إن الرجل قد استعمر اللغة زمنا طويلا حتى رجلها وذكرها ، وجعل القلم عضوا مذكرا"[٧٢] وثقافة المرأة / الكاتبة فى مجتمعها – أيضا – مستعمرة . تقول : "هنا أنت تتعلمين من عيون الآخرين ، كيف تنكرين جسدك ، وتضطهدين رغباتك وتتبرئين من أنوثتك . فقد علموك أن ليس الجنس وحده عيبًا وإنما الأنوثة أيضا كل ما يشى بها ولو صمتا"[٧٣].

"فالثقافة قد ترسخت تقاليدها وأعرافها حسب قواعد الفحولة ولم تجد المرأة بدًا من أن تكتب مثلما كتب الرجل : فتسير فى خطاه ، وتستعين بمجازاته ورموزه"[٧٤].

ومثل هذه الثقافة نعتبرها بمثابة الذاكرة التى تنشأ عليها الكاتبة فى ضوء العادات والتقاليد ذلك أن فعل الكتابة إنما ينشأ عن لغة يستمدها الكاتب من مخزون معجمى "وهو مخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب ، وهذا يمثل

وجوداً كليًا للكتابة (وليس للأشياء المحكية) فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن ، منسحبة من ثقافات متعددة ، ومتداخلة فى علاقات متشابكة"[٧٥].

وتعلن الكاتبة عن تمردها على الثقافات السائدة ، عبر فعل التعرية والنقد المستمر للذات قبل الآخر ، وفى إطار منظومة نقد الذات نجدها تعرب عن ثنائيتها الفكرية ، تقول : "أما أنا أعيش بين ثياب امرأتين إحداهما تحترف الإغراء ، والأخرى التقوى ... فقد كنت على مسافة وسطية من العفة والخطيئة ، هناك حيث يقف الكاتب .."[٧٦].

وهنا يقف اللاوعى ليتعارض مع الوعى ، والواقع ليتعارض مع النص ولعل سبب هذا التعارض ، أو الثنائية بين هذين الشقين ، هو الإحباط فى الواقع السياسى والشخصى ، تقول : "انتهى زمن القضايا الجميلة ، لقد خذلتنا البطولات فى الحياة ، فلتكن لنا فى الروايات بطولات أجمل"[٧٧].

وهكذا تنتصر الذاكرة - الكائنة فى اللاوعى - لكى تتعارض مع الواقع فتبدو لنا البطلة / الكاتبة وكأنها تحمل ثنائية بين الفعل والقول ! وتلك هى "الذاكرة التى تجعل الذات ضد ذاتها ، واللغة ضد لغتها ، والأنثى ضد أنوثها وكأن الذاكرة تتحرك ضد نفسها"![٧٨] ...

الهوامش

(١) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس (دار الآداب – بيروت – ط٨ – ١٩٩٩) .

(٢) نفسه ، ص ٣٥٩ – ٣٦٠ .

(٣) نفسه ، ص ٢٦١ .

(٤) نفسه ، ص ١٢ .

(٥) نفسه ، ص ٣٩ .

(٦) عبد الله محمد الغذامي : المرأة واللغة ص ١٨٣ – ١٨٤ (المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ط٢ – ١٩٩٧) .

(٧) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٢٧٤ .

(٨) نفسه ، ص ٢٨٧ ، ٢٨٨ .

(٩) نفسه ، ص ١٦ .

(١٠) نفسه ، ص ١٨ – ١٩ .

(١١) نفسه ، ص ٢٦١ .

(١٢) نفسه ، ص ٢٧٠ .

(١٣) نفسه ، ص ٢٧٥ .

(١٤) نفسه ، ص ٢٧٠ .

(١٥) نفسه ، ص ١٨ ، جدير بالذكر هنا أن أشير إلى دراسات أشارت إلى ظاهرة تأنيث اللغة مثل دراسات محمد عبد الله الغذامي في كتابه : المرأة واللغة ، وتأنيث القصيدة في مجلة "علامات" ج٢٢ ، المجلد السادس ، ديسمبر ١٩٩٦ .

(١٦) نفسه ، ص ٢٠ .

(١٧) نفسه ، ص ٢٦٠ – ٢٦١ .

(١٨) نفسه ، ص ٢٧ .

(١٩) عبد الله الغذامي : المرأة واللغة ، ص ١٨١ .

(٢٠) أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص ١٠٥ (دار الآداب – بيروت – ١٩٩٩ – الطبعة الثانية عشرة) .

(٢١) نفسه ، ص ١٢٣ .

(٢٢) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٢٨ .

(٢٣) نفسه ، ص ٢٦ .

(٢٤) يوسف الشاروزني : الليلة الثانية بعد الألف ، مختارات من القصة النسائية (القاهرة – الهيئة العامة للكتاب – ١٩٧٥) ص المقدمة .

(٢٥) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٣٧١ .

(٢٦) نفسه ، ص ١٣٦ .

(٢٧) نفسه ، ص ٢٠٨ .

(٢٨) نفسه ، ص ٣٨ – ٣٩ .

(٢٩) نفسه ، ص ٢٥٩ – ٢٦٠ .

(٣٠) نفسه ، ص ٢٣١ .

(٣١) نفسه ، ص ٣٢٥ .

(٣٢) انظر : عبد الله محمد الغزامى : المرأة واللغة ، ص ١٨٥ – ١٩١ .

(٣٣) نفسه ، ص ١٩١ .

(٣٤) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ١٢٥ .

(٣٥) انظر : عبد الله الغذامي : المرأة واللغة ، ص ١٩٢ .

(٣٦) الاسم الرسمي المدون للبطلة في شهادة الميلاد في رواية ذاكرة الجسد – هو "حياة" – وهو الاسم الشائع لها في رواية فوضى الحواس – بينما الاسم الشائع لها – في رواية ذاكرة الجسد – هو أحلام .

(٣٧) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٩٥ .

(٣٨) عبد الله الغذامي ، الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية – قراءة نقدية لنموذج معاصر) ، ص ٦٣ (النادى الأدبى الثقافى – جدة – ١٩٨٥) .

(٣٩) لمزيد من التفاصيل : راجع عبد الله الغذامي . الخطيئة والتكفير ، ص ٥٠ – ٧١ .

(٤٠) انظر : أحلام مستغانمي · فوضى الحواس ، ص ٢٨٦ .

(٤١) عبد الله الغذامي : المرأة واللغة ، ص ١٩٢ .

(٤٢) ونمثل للتناص – على سبيل المثال – فى الروايتين بهاتين الجملتين : الأولى من رواية : ذاكرة الجسد ، تقول : "إننا نكتب الروايات لنقتل الأبطال لاغير " ص ١٨ – وفى فوضى الحواس تقول : " كنت كاتبة نزعات إجرامية تقتل رجالا لا وقت لها لحبهم" . ص ٣٢٥ .

– ومعنى التناص : عند "جوليا كرستيفا" هو العلاقة بين نصين أو أكثر بل إن كل "نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر" (لمزيد من التفاصيل انظر :مدخل لدراسة النص والسلطة : عمر أوغان – أفريقيا الشرق – الدار البيضاء – ١٩٩١ – ص ٥٣ – ٧٠) .

– ويعرف التناص فى كتاب : معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة : سعيد علوش (دار الكتاب اللبنانى – بيروت – ١٩٨٥ – الطبعة الأولى) : عند سولير بأنه يتموضع فى ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جديدة / تشديداً / تكثيفاً .

– ويكون التناص ، طبقات جيولوجية كتابية ، تتم عبر إعادة استيعاب ، غير محدد ، لمواد النص ، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبى ، عبارة عن تحويلات لمقاطع ، مأخوذة من خطابات أخرى ، داخل مكون أيديولوجى شامل .

– وظهر التناص ، مع التحليلات التحويلية عند "كريستيفا" في "النص الروائي" .

– ويرى "فوكو" بأنه "لا وجود لتعبير ، لا يفترض تعبيرا آخر ، ولا وجود لما يتولد من ذاته ، بل من تواجد أحداث متسلسلة ومتتابعة ، ومن توزيع للوظائف والأدوار" .

– أما "بارت" فيخلص إلى أن "لا نهائية" "التناص" هي قانون هذا الأخير .

(٤٣) لمزيد من التفاصيل حول معنى "الإرجاء والاختلاف" راجع دراسة . الإختلاف المرجأ " جاك دريدا ، ترجمة : هدى شكري عياد ، ص ٥٢ – ٦٦ (مجلة فصول ، المجلد السادس – العدد الثالث – يونيو ١٩٨٦) .

(٤٤) انظر : جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ١٨٣ (الهيئة العامة للكتاب – القاهرة – ١٩٩٧ – الطبعة الأولى – مكتبة الأسرة) .

(٤٥) نفسه ، ص ١٨٤ .

(٤٦) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٢٩٥ .

(٤٧) نفسه ، ص ٣٢٢ .

(٤٨) نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف (في المرأة ، والكتابة ، والهامش) ، ص ٥٤ (أفريقيا الشرق – الدار البيضاء – د : ت) .

(٤٩) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ترجمة جابر عصفور ، ص ٢١٤ – ٢١٥ (دار قباء للطباعة والنشر – القاهرة – ١٩٩٨) .

(٥٠) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٢٦٢ .

(٥١) نفسه ، ص ٢٩٠ .

(٥٢) لمزيد من التفاصيل راجع : سوسن ناجي : صورة الرجل في القصص النسائي ، ص ١٣٤ –١٥٧ (وكالة الأهرام للنشر والتوزيع – القاهرة – ١٩٩٥) .

(٥٣) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ١٨١ .

(٥٤) عبد الله الغزامي . الخطيئة والتفكير ، ص ٥٨ .

(٥٥) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ١٨٩ .

(٥٦) نفسه ، ص ٢٦٠ .

(٥٧) نيقولاي بردياتف : العزلة والمجتمع ، ص ٩٥ – ٩٦ ، ترجمة فؤاد كامل (العراق – دار الشئون الثقافية العامة – ١٩٨٦ – ط ٢) .

(٥٨) جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ١٧٤ .

(٥٩) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٣٢٨ .

(٦٠) نفسه ، ص ١٢٥ .

(٦١) نفسه ، ص ٣٢٩ .

(٦٢) نفسه ، ص ٢٠ .

(٦٣) نفسه ، ص ٣٤ .

(٦٤) جابر عصفور : آفاق العصر ، ص ١٧٤ .

(٦٥) نفسه ، ص ١٨٠ ، والمقصود بالأثر : "هو القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ،

ويتصيدها كل قراء الأدب ، وأحسبه هو سحر البيان الذى أشار إليه الحديث النبوى الشريف . لمزيد من التفاصيل عن مفهوم الأثر أو الآثار ، انظر : ص ٥٣ ، عبد الله الغذامى : الخطيئة والتكفير .

(٦٦) أحلام مستغانمي : ذاكرة الجسد ، ص ١٢٦ .

(٦٧) نفسه ، ص ٢٨٨ .

(٦٨) نفسه ، ص ٢٨٢ .

(٦٩) أحلام مستغانمي فوضى الحواس ، ص ٣٦٥ .

(٧٠) نفسه ص ٣٤١ .

(٧١) نفسه، ص ٣٦٥ .

(٧٢) عبد الله الغذامي : المرأة واللغة ، ص ٢٠٢ .

(٧٣) أحلام مستغانمي : فوضى الحواس ، ص ٢٣١ .

(٧٤) عبد الله الغذامي . المرأة واللغة ، ص ٢٠٨ .

(٧٥) عبد الله الغذامي . الخطيئة والتكفير ، ص ٣٢٣ .

(٧٦) أحلام مستغانمي : فوضى الحواص ، ص ١٧٠ ، ٢٣٤ .

(٧٧) نفسه ، ص ١٨٤ .

(٧٨) عبد الله الغذامي . المرأة واللغة ، ص ٢٠٦ .

الأنا والآخر

بين الثنائية البيولوچية والتوحد بالآخر

(غادة السمان نموذجًا) [1]

بين ثلوج الغربة

نمت بذور حبك

فكانت نخلة عربية

غادة السمان [2]

هذا البحث يعنى قراءة الوعي الضدى "للأنا" – في قصص "غادة السمان" ، مجموعة "ليل الغرباء» نموذجًا [1] – وهي تواجه نفسها بالانقسام عليها ، وتواجه الآخر بالانشقاق عليه . وفعل المواجهة هذا لا ينطوى على معانى الفرار أو الانغلاق ، بقدر ما ينطوى على الرغبة في تأسيس علاقة معرفية جديدة بالأنا والآخر .

والوعى الضدى "للأنا" هنا يؤسس نفسه بوصفه وعيًا إشكاليًا ، " يرى فى الشك علامة العافية ، وفى السؤال شرط الوجود ، وفى النفى دلالة الحرية ... إنه بمعنى آخر يجافى كل أشكال الاتباع ، كما يفارق منطق القطع السليم ..." [2] .

وتتشكل رؤية الذات – هنا – فى ضوء وعيها بإنقسام الثقافة الإنسانية/ العالمية إلى ثنائيات متضادة ، يتقابل فيها الشرق مع الغرب ، والأبيض مع الأسود ، والحضارى مع البربرى ، مما ينعكس على بنية التفكير السائد فى المجتمع (الأبوى) والذى اتسم هو الآخر "باعتماده كليًا على التعارضات الثنائية فى كل أنشطته التشفيرية ، ومنتجاته الاستعارية" [4] ، فالعام أصبح يتعارض – فى ضوء هذا التفكير – مع الخاص ، والثقافة أخذت تتعارض مع الطبيعة ، والذات مع الموضوع ....

وينعكس هذا الانقسام القائم فى الثقافة ، وفى بنية التفكير السائد على صورة الذات التى أخذت تعانى من ثنائية الثقافة ، وثنائية الموقع ، وثنائية الحضارة ، حين استبدلت بيروت بباريس ، ودمشق بلندن فبدأت تعانى نفياً وجودياً على كافة الأصعدة فى إطار مجموعة الثنائيات المتعارضة التى أخذت تحيط بها ..

وقراءة هذا العالم / النموذج القصصى تتطلب إدراك الحقائق الصريحة والضمنية التى تشير إليها لغة النص ، كما تتطلب البحث فى الإجراءات الوصفية للمكان بوصفه " تعبيراً مجازياً عن الشخصية" [5] أو بوصفه "جزءاً من تجربة الذات ، يتحدد بحدودها ، ويتلاشى بانتهائها" [6] .

والقصة القصيرة هى الوعاء الذى اختارته "غادة السمان" للتعبير عن هذه التجربة ، ربما لأنه "ليس سوى القصة القصيرة هى التى تملك سلطة الإجابة على

صرخة القلب لدى شخصياتها : من أنا " [٧] خاصة وأن الأزمة التى تعانى منها جميع البطلات - هنا - هى أزمة هوية ، أو أزمة المنفى الاختيارى خارج الوطن ..

وتبدو الاستعارة الفنية - هنا - فى كيفة التصوير للتجربة الغامضة (تجربة الغربة) ، وفى السرد البدائى الذى حول عملية القص إلى مجاز ، أو واقعة فى خطاب تآلفت عناصره لصنع مجازها ، وهاجسها الخاص لتكون أقنعة اجتماعية ، أو تجليات رمزية فى محتوى رومانسى ..

إن جماليات التجربة الفنية هنا بدت حين مارست الكاتبة الرسم بالكلمات لتحقيق صور سريالية تقترب لغتها من لغة الحلم «ومن خلال تحريك منطقة اللاوعى تم تخييل تجربة هذه المرأة ، وكان الجسد هو أداتها اللغوية ، الذى سطرت من خلاله أزمتها النوعية . وحكاياتها الشهرذاتية فى غربتها عن الواقع العربى ، وطزاجتها التجريبية واختراقها المألوف من قيم وعادات شرقية وأنثوية فى آن واحد" [٨] .

"الأنا" و " الآخر"

" يا فراس .. أين يدك دافئة وكبيرة كسقف دار .. أتكوم فى قبضتها ، وأخفى رأسى تحت إحدى أظافرها .. يا فراس أين يدك ؟ .. بحجر كبير أهشمها وأبكى لأغسل دمها .." [٩] .

فى مجموعة "ليل الغرباء» يحتدم جدل الوحدة والخوف ، فالليل هنا ليس ظلمة فحسب لكنه ليل غرباء حيث لا ألفة لا تواصل ...

" والأنا " تبدو وحيدة غريبة - فى شوارع لندن وباريس - بلا أم ، بلا أب ، بلا منزل ، ولا وطن ، ولا صداقة : "خمسة عشر يومًا وحيدة ، أتسول يدًا كبيرة دافئة كسقف دار" [١٠] ، بينما يبدو "الآخر" هو : الجنة والمهرب من الوحدة ، والخوف من العجز .. وهو أيضًا المتخيل الذى لا تفتر نجواها إليه ؛ ففى "ليلى والذئب" تقول : " يا فراس أين يدك ... يا فراس لو تدرى" [١١] ، وفى "المواء" تقول : "أين أنت يا حازم

الآن؟ .... أين صدرك ؟ خبئنى ! خبئنى" (١٢) ، وفى "بقعة ضوء على مسرح" تقول : "حازم يا حبيبى" ... أين أنت ؟ ... لم أدرك كم حبك حتى فقدتك ! ... صرت أرنبًا صغيراً ... أعدو مسعورة ملهوفة" (١٣) ...

لكن "الآخر" – أيضًا – هو "الذئب" ، حين يحل الاغتراب ، وتنهار جسور التواصل ، تقول "ليلى" فى "ليلى والذئب" : "يا فراس ... لا جسر لا خيط لا حوار ؟ ... كل ما أعرفه هو أننى لن أتكوم فى صدرك يا ذئبى الحنون" (١٤) ، وهو أيضًا فزاع الطيور" فى قصة : "فزاع طيور آخر" : "كعادته لا يسمع أى أنين .. عواطفه تخضع لقانون العرض والطلب ... إن تجهمت هش لى ، وإن بدوت راغبة به استخف بى .." (١٥).

هكذا تبدو علاقة الأنا بالآخر – فى ليل الغرباء – "فليلى" ترى فراس أمنا من خلال الأخطار التى تحاصرها كما تراه ذئبًا ونابًا وحفارة حين تحل الغربة وتنهار جسور التفاهم . وهنا تبدو "الثنائية الوجدانية» تجاه "الآخر" وقد تحول فى علاقته معها إلى محب مغتصب" فى احتضانه الشرس لليلى تخدير يشبه الحنان ، يشبه اغتصاب موت عنيف" (١٦) .

غير أنه "لم يعذب ليلى – وأنه أراد أن يقبلها ولكن أسنانه ركبت بطريقة جعلت من قبلته عضة مميتة" (١٦) .

وهنا يتم تخييل العلاقة بالآخر ، ليتحول تارة إلى "ذئب" وتارة أخرى إلى لسان وناب ، وحفارة ، كم يتم تخييل الذات إلى صدر صخرى تعمل فيه لسان الحفارة ، بينما "يتطاير الحصى من صدرى" (١٧) ، واللسان والناب ، والحفارة ، تعد هنا مجرد رموز جنسية "تنطوى على تخييل الاغتصاب ... والانحدار من المستوى الإنسانى إلى الحيوانى ثم إلى الجمادى والآلى" (١٨) .

ويستنكر وعى "ليلى" هذا التحول فى شخصية "الآخر" ، تقول : "من شوهه هكذا دون أن يدرى ؟" (١٩) ، غير أن علاقتها به تظل تجمع بين الحنان والشراسة ، أو الحب مع الاغتصاب ، ولكن أين البديل لفراس ، ونجم (فى فراغ طيور آخر) ، وحازم (فى بقعة ضوء على مسرح) فى مكان تتشابك فيه مشاعر الخوف والوحدة لتبدو على مدار المجموعة فى صورة نغمة خاصة ، أو تيمة متكررة ، وكالموسيقى التصويرية نجدها

تتشكل بصور مختلفة لتعطى فى النهاية انطباعًا عامًا بفجيعة الوحدة ، وزلزلة مشاعر الخوف بالذات .. !

تقول "ليلى" فى "ليلى والذئب" (٢٠) :

خائفة

إنى خائفة .

"كل ماحولى يرتعد خوفًا" (٢١) .

وفى قصة "يا دمشق" يخيم الضباب على المكان ليكون مرادفًا لمشاعر الفراغ والظلمة التى تملأ المكان ، يقول حسان : "بقايا الضباب فى فمى ... فالضباب ينبع من الأرصفة ، ومن النوافذ ، ومن العيون والأفواه .. أشعر بزننى أختنق ... الصق وجهى بالزجاج البارد ، لا شئ سوى الضباب" (٢٢) .

وفى قصة "أمسية أخرى باردة" يتكرر مصطلح الأمسية الباردة على مدار القصة تعبيراً عن ليالى البرد والضياع والوحدة تقول فاطمة : "أمسية أخرى باردة .. وأنا قد عدت وحيدة . لم أعد أذكر بالضبط كيف ولماذا افترقنا" (٢٣) .

وفى قصة "فزاع طيور آخر" يكون المطر هو التيمة المتكررة التى تعبر عن برد الوحدة ورمادية الأيام ، تقول : "تمطر برداً رماديًا وسأما" (٢٤) ، وفى قصة "المواء" يكون المواء هو الموسيقى التصويرية التى تعكس – على مدار القصة – طوية الذات وما تعانيه من جوع إلى الأمن والحب والانتماء ، تقول : "المواء لا يهدأ ... صار وحشيًا ... بدأ يتعالى من أعماقى حاراً مشبوبًا ... أغلق فمى كى لا أسمعه ، أكنه يعلو ويعلو ويتدفق من مسامى ، من رقبتى ، من عينى شبه المغمضتين" (٢٥) .

"فالمواء" هنا تخييل رمزى لعويل الذات ، كما تكون القطة – المحتمل بها على مدار كل قصص المجموعة – معادلاً موضوعيًا لصورة الذات ، فى ضعفها وخوفها ، تقول فى قصة "المواء" : "القطة فى أعماقى تموء" (٢٦) ...

ودلالة هذا التوحد مع القطة – فى قصة المواء – ومع الجمجمة – فى قصة ليلى والذئب – تعنى ضياع الهوية واختلاطها ، ذلك أنها لا تتورع فى أن تحتفل بعيد ميلاد الجمجمة ، وحين تطلب من البائع كعكة لعيد ميلاد الجمجمة ، ويستوضحها لمن ؟ تقول: قلت لك لعيد ميلادى " (٢٧) !؟ . وكأنها والجمجمة كيان واحد ، تقول : "حتى الجمجمة الحسناء ، صديقتى الوحيدة فقدت مرحها ، بريق السخرية فى فجوتى عينيها خبا .. مغارتا الرعب الداكن أراهما أمامى ، وفكها الأسفل يرتجف . ربما فى عنقها المقطوع صرخة ميتة .. الصرخة فى حنجرتى" (٢٨) .

ولا يكون سوى "الآخر" (فراس ، وحازم ، وأكرم ، ونجم ، ...) – على مدار كل قصص المجموعة – بديلاً ، ومفرداً من الوحدة ، والخوف ، والعجز ، وهنا تبدو ثنائية الخوف والأمن "أو الديالكتيك بين الوحدة والخوف ، واللا وجود من جانب ، والحب المتواصل وامتلاك الوجود من جانب آخر" (٢٩) ، فالآخر هنا ، قد يكون ذئبًا ؛ لكنه ذئب حنون ! ، احتضانه شرس ومع ذلك فيه "تخدير يشبه الحنان" (٣٠) ، وهى ليلى ومعها جزار أفضل من "ليلى بلا جزار" (٣١) ..

لذا يظل استجداء عودة الآخر وحضوره مطلبًا وجوديًا للذات فى أن "تصبح الأنا آخرًا" (٣٢) ، بمعنى وعيها باحتياجاتها الأولية للتوحد بالآخر ، وذلك أن "الأنا" تعد " مشروع وجود لا يتحقق إلا من خلال آخر ، فهو الذى يعطى الذات وثيقة وجودها ، ويشكل ملامحها الأساسية" (٣٣) ..

وإذا كان الآخر "هو وجه من وجوه الذات ، فإن "الذئب" هنا – بمعنى ما – هو ليلى نفسها ، أو هو " الأنا الآخر " ، وعلى هذا فليلى والذئب هى أيضًا ليلى الذئب" (٣٤) ، كما أن اليد المجهولة ذات الأظافر المعقوفة ، هى أيضًا تخييل ليلى ذاتها، تقول : "مادو" فى قصة "بقعة ضوء على مسرح" : "لم أعد أرنبًا . أنا نابان يقطران دما وصراخًا .." (٣٥) ، وتعترف ليلى للقط مدجج – بهذا – فتقول : "مدجج ... تعالى معى ... كن شريرًا مثلى ... قل لى : هل يمكن أن يستمر هذا العذاب طويلاً" (٣٦) .

إن مشاعر الخوف المروع الذى تهتز به جدران مجموعة ليل الغرباء يعكس حجم الاغتراب الذى تعانيه الذات وهى تعانى فجيعة فقدانها التواصل مع الآخر ، وقد صار العالم خواء مما هو إنسانى ، والاغتراب هنا لا يتأتى كمعضلة - لبطلات غادة السمان - إلا ليعكس حال الذات وهى تعانى النتيجة الحتمية لقطيعتها الروابط الأولية ، والتى تشكل - بالنسبة للذات - نقطة التوازن وحجر الأساس ..

١ - " المكان "

" يا دمشق .. أين لياليك .. أين النبع الذى لم يتسخ ... من كل حجر رصيف ، من كل بناء ، من كل ذرة ريح فى دمشق يفيض شئ محبب مشحون بالأصالة والحنان" (٣٧)

فى "ليل الغرباء" تطل مدن الشرق "دمشق ، يافا ، بيروت" من شباك الذاكرة ، وتبدو كعصافير تعشش فى القلب ، وعبر تيار الوعى تنساب مشاعر الحنين والدفء والبراءة فى مقابل مدن المنفى الاختيارى : لندن ، وباريس .. حيث نجدها مدنًا تجسد العقم والقسوة .. تقول : "فى المدينة هنا أحس أن فيها شيئًا يركلنى ، وربما يركل أهلها جميعًا حتى يقفزوا من مكان إلى آخر ، والقسوة على وجوههم ، والتخشونة فى احتكاكهم" (٣٨) .

والمفارقة هنا بين شرق حنون ، وغرب قاس ، تطرح المحنة الحضارية ومشاعر الحنين التى تتجسد - فى الذات المغتربة - عبر صور شتى :

ففى قصة المواء : "تبدو الأشياء بمجموعها كأحشاء بطن مفتوح الجدار المقابل لنافذتى مقصوص من أعلاه ، يطل خلفه شبح مرغب ... يوحى كل ما حولى بالعقم" (٣٩) .

وإذا كانت صورة المكان - هنا - مرآة لباطن الشخصية ، وما تنطوى عليه من مشاعر ، فإن المكان أيضًا أو المبنى قد يعكس البناء النفسى ؛ على اعتبار أن

"بيت المرء امتداد لنفسه" (٤٠) ، ففى قصة "ليلى والذئب" تصف ليلى مبنى الطالبات بأنه "بناء مرعب غامض مخيف" (٤١) ، واستخدام الغموض هنا يستدعى التوغل والاحساس بالاضطراب ، ويطرح عمقًا ذهنيًا وبعداً ما ورائيًا" (٤٢) ، تقول : "أحسست بأشياء مرعبة تغلى داخل البناء ، الهياكل العظمية تتحرك وتتجه نحو النافذة المغلقة ، عبثًا تحاول الهرب" (٤٣) .

إن "الهياكل الأسيرة التى تحاول الهرب - هنا - رمز لليلى ذاتها فى أسرها ، وفى مواتها السيكولوچى ، ومع ذلك فهى تحاول الهرب" (٤٤) .

كذلك نجد فى "فزاع طيور آخر" السماء "تمطر بوحشية ... الرعد حقل ألغام" (٤٥) ، بينما تسقط "حجب الضباب على صورة دمشق" (٤٦) وبرماديته "يغمر كل شئ" (٤٧) فتظلم الحياة - فى فزاع طيور آخر ولا تبدو الرؤية سوى "فوق غيمة مشدودة" (٤٨) حيث يتطلع النظر "إلى أفق معتم" (٤٩) .. "وفى بئر مظلمة" (٥٠) يسقط حسان - فى "يا دمشق" - .

إن إغراق المكان بالظلمة النفسية - فى كل قصص المجموعة - يعكس قصدية الكاتبة ! ، كما يعد "شكلاً من أشكال التوغل فى الأعماق ، والبحث عن مكنوناتها بشكل عام" (٥١) ..

كذلك "تسهم الحيوانات والطيور فى صنع هذا العالم المظلم المتوارى ، وذلك من خلال استعارة هذه الحيوانات للإسهام المحورى فى تشكيل هذا العالم المتوارى المظلم" (٥٢).

ففى "ليلى والذئب" يتم استعارة الذئب لتخييل الوجه الآخر (القبيح) لفراس ، فى كونه وحشًا ، تقول : "يا ذئبى الحنون .. قد عدت ذئبًا وحيداً" (٥٣) .

ولإطفاء جو العدمية على المكان ، نجدها تعقد صداقة مع الجمجمة التى تتوحد معها فى المشاعر ، فتنعكس من خلالها - فى النهاية - صورة الذات .. تقول : "خائفة ... عاد النحيب المطوط الحزين ... الضحكات التى تعلو من القبو تتحول إلى ما يشبه الصراخ ... أسنان الجمجمة تصطك بتواتر متسارع" (٥٤) ..

وفى المقابل يصبح القط : "مدجج" الوجه الحنون لفراس ؛ تقول : "يموء بصوت خافت كهمس ... جو محبب من الحوار الغامض ، ثم رأسه مدفون فى عنقى ، وجسده الحار يعلو ويهبط تحت يدى طفلاً يفيض أنساً وألفة ... وأنا أفقد القدرة على التركيز ، أحس بلسانه الخشن يلعق خدى بحنان" (٥٥) .

كما يصير المواء البشرى اللندنى امتداداً للغريزة الحارة الملتهبة – فى قصة المواء – "ماذا سوى المواء يهربون إليه يذيبون فى إلحاحه بؤس غربتهم . أما نحن هناك فى مدننا الهادئة ، ما الذى يشوهنا ، يطلقنا فى دروب الليل بلا منارات ولا مرافئ" (٥٦) .

إن استعارة الحيوانات ، ومحاولة التحاور معها ، إنما هو مؤشر لإنعدام الحوار، وسيادة الصمت ، أو عدم التواصل مع العالم الخارجى / المكان ، تقول "ليلى" فى "ليلى والذئب" : "مدجج : هل تسمعنى ؟ .. فراس مضى ... افترقنا اليوم . مدجج : هل أمك أيضاً سيدة مجتمع كبيرة" (٥٧) .

غير أن عدم التواصل مع الخارج يعنى العجز أو الإنغلاق نحو الداخل ، بينما نجد "الكائن الذى ينسحب إلى قوقعته (فى نظر غاستون باشلار) .. فإنما يعد نفسه للخروج" (٥٨) .

وتتجلى محاولات الخروج من المكان فى صور واعية ، وصور غير واعية (باطنة) ، قد تتداخل أو تتقاطع فى ضوء استخدام مجاز لغوى مختلف ، قائم على التركيب الشعرى المبنى على مفردات تغوص فى اللاوعى ، وتستكنه الباطن ..

أما محاولات الخروج الواعية فتبدو فى إطار محاولات كسر الرتابة للخروج على المألوف ، والتعبير عن الداخل ، تقول فى قصة المواء : "أحاول أن أقطع قيوداً لا مرئية، أرقص ، أحاول أن أحطم جداراً ، أن أجتاز جسراً" (٥٩) .

بينما يتم تخييل محاولات الخروج غير الواعى فى صور سريالية باطنة ، تنساب من مناطق غير مباشرة لرصد حركة اللاوعى الذى يعكس فى النهاية دواخل الشخصية، تقول : " أحس برغبة فى الإنطلاق ... أجدنى فى مقبرة ... المقاعد توابيت سود عتيقة . الأضواء الحمر الخافتة تنسكب من خلال عظام هياكل عظمية ، وظلال أضلاع القفص الصدرى تقطع المكان بحديد قضبان لا محسوسة" (٦٠) .

فالإحساس بالخوف ، بالوحدة ، بالسجن يتوالد معه شعور الرغبة فى الفرار ، تقول فى "أمسية أخرى باردة" : "وحيدة فى القاع . القاع ملعب يفور الضباب من شقوق أركانه .. رؤوس متلاصقة طويلة الشعور ، وأيد تلوح طويلة الأظافر معقوفة ، ثم يصرخون جميعًا مهللين ... أنا فى قاع البئر أتحرك على سطح الملعب .. أركض ... أنفجر ضاحكة ، أضحك ، أضحك" (٦١) .

والفرار – فى ليلى والذئب – يكون إلى الغابة ، ومن الغابة ولا يقتصر الفرار هنا على فعل الوثب أو الجرى ، بل قد تتجاوز ذلك إلى الطيران ، تقول : " سوف أهرب ... أركض ، وأفتح ذراعى لأضم الريح ... أنا طليقة فى الغابة .. أنا وحدى أطير من بين القضبان لأكتشف أحلامى لأصنعها ... الغابة قاسية كالمدينة ، كالجانب الآخر من التل ... ما الفرق ؟ .... بعد دقائق أصل أسوارها ، وأمام الأسوار حراس ، خلف الأسوار غابة ، وفى الصباح غابة" (٦٢) .

فالفرار هنا من الغابة وإليها ، يعكس حركة ثنائية ضدية تشير إلى عدد من العلائق التى يمكن أن تشير إلى بعضها "كالصراع ، والتضاد ، والتنافر ، والتنافى ، والتناقض ، والتعارض ، والتفاعل ، والتجاوز ، والتقاطع ، والتواصل ، وهناك أيضًا التناقض وعدم التناقض ... الخ" (٦٣) ... وهكذا "ما دمنا فى مصيدة الوجود ، فإنه يتوجب علينا دومًا الخروج منها ، وعندما نكون لتونا خارج الوجود ، فإنه علينا دائمًا أن نعود إليه . وهكذا ففى الوجود ، كل شئ يكون غير مباشر ، متكرر ، ملتو ومجرد كلام ..." (٦٤) .

وفعل الفرار والهرب – هنا – يعد نموذجًا للحركة فى المكان ، فى إطار تجسيد الحركة الباطنية للروح المتواترة إلى نقاط الإنطلاق ، أو العودة إلى الأصل ، تقول فى "أمسية أخرى باردة" : "ربما انقضت ساعات ، وربما دقائق وأنا أحوم هكذا بسيارتى ... شوارع ، وجوه ، أضواء ، نباح ... ثم داره لا أدرى لماذا أجد نفسى دومًا أحوم حولها ، وداره كانت بركة نورعلى جلد المدينة الجاف ، تعرينى من شرنقة منفاى، موجات صوته تروح وتجئ على كيانى" (٦٥) .

إن الإحساس بالنفى هو الثمن الذى تدفعه الذات التى انشطرت عن شرقها وقيمه الجميلة ، تقول : "لا مفر من الاختيار ، ماذا يدعم غبائى فى وادى المواء هذا ، وذاتى مشتتة على طوال قرنين من الزمن ... فى التابوت تحتى أحس أنين امرأة ما حنطت لأنها رفضت أن تعيش حياة ما فوق التابوت" (٦٦) .

ولكن ما الذى يجعل الفرار من دمشق ويافا وبيروت ضرورة ؟ "ولماذا تترك هذه الجوقة من الحساسين أرضها الوديعة لتدخل قفصاً غريباً" (٦٧) لماذا يتركون أنفسهم وقد تحولوا إلى مشردين معلقين فى الفراغ ، وتتساءل الفتاة فى المواء : "لماذا رضيت بأن أعيش فى مدينة تحولنا إلى سجائر متشابهة ، فهل أرضى بأن يكون هذا كل شئ" (٦٨) .

ويعى "أكرم" فى قصة "يا دمشق" مأساة دمشق الحضارية (الشرق) ، حين يردد: "أيتها الوديعة الأصيلة ، لماذا لا تنبت أظافرك دون أن يتشوه حنانك ؟" (٦٩) .

"بهذه الاستعارة الشعرية المكثفة تطرح الكاتبة المعضلة الحضارية التى تواجه البطل فى مرحلة الانتقال ، كيف نستطيع أن نصالح التنوير التكنولوچى ضمن القيم والعلاقات الاجتماعية التعاونية القائمة فى اقتصاد متخلف ؟ كيف نصبح أقوياء (بأظافر) دون أن نتحول إلى وحوش؟" (٧٠) .

وفى المقابل نجده يرى الشتاء فى الحضارة الغربية ، لكنه مع هذا يتعايش مع هذا الشتاء فى حال انبهار ، يقول : "النبع هنا مسمم من أساسه ، معدتى الدمشقية ترفضه ، لكنه مدهش كمخدر!" (٧١) .

إن "أكرم يعيش فى اللوعة لأن الشرق لا يفهم ابناءه المثقفين" (٧٢) ، يقول : "ليتهم يؤمنون معنا بأن الوحش الحديدى هنا لا يحارب بحجابات البدائيين مهما كان صدقهم" (٧٣) .

إن الوعى الرومانسى لهؤلاء الشرقيين يربط "الآلة بالانحطاط ، والمصنع بالبؤس والقذارة ربطاً أدى إلى رفض الحضارة الصناعية ، ورفض نتائجها الأخلاقية والاجتماعية . إنهم رفضوا العالم الجديد بكليته رفضاً شاملاً مناقضاً للعصر والتقدم،

ولكن منسجمًا مع الذات والرؤيا ، ولكن البطل الانتقالي الشرقي هو بطل انتقائي . فهو متلهف إلى التكنولوچيا .. (الوحش الحديدي) نافر من نتائجها الاجتماعية والأخلاقية ! إنه أكثر انسجامًا مع متطلبات العصر ولكنه أشد انفصامًا عن الذات وأشد تناقضًا في الرؤيا .. إنه يفضل التكنولوچيا والصناعة على العلاقات الاجتماعية الصناعية في ظل البورجوازية . إن البورجوازية العربية لم تشبع الواقع تهديمًا أيديولوچيا وانتاجيًا ولم تشكل من جديد وجداننا الإقطاعي القديم ، ولهذا نجد هذا الوجدان حذرًا ومتوجسًا من الوحش الحديدي" . يطلبه كقوة فيزيقية تطيح بضعفه ودونيته القومية ولكنه يرفضه كثورة تفرط بحميمية العلاقات الاجتماعية والقيم المثالية . ووصف التكنولوچيا بأنها "وحش" يدل في ذاته على هاجس الخوف على ضياع عالم كامل من المشاعر الدافئة . إنه (في النهاية) خوف على الروابط الاجتماعية الوثيقة التي تزهر عادة في المجتمع الزراعي ... وخوف من العقل الصناعي المنضبط البارد العاطفة" [٧٤] يقول حسان : "حينما أرى دمشق بعيدة في القاع وجميلة وبريئة كنت أصرخ" [٧٥] .

هكذا يتشكل المكان وفق دواخل شخصياته ، وفي الوقت نفسه : "قد يصبح فاعلاً رئيسيًا في تكوين طباع البشر وعوالهم النفسية" [٧٦] ، تقول : "أنا هنا امرأة خرجت للتو من مصنع البشر الآليين ، وجاءت إلى مخزن الحب لتشترى علبة معبأة بالجنس ، تطهيها بسرعة وتلتهمها ، ثم تمسح آثار المائدة وتنسى ما كان في أقل من ليلة" [٧٧] .

وإذا كان المكان فاعلاً رئيسيًا في تكوين طباع البشر فإن ازدواجية المشاعر أو انقسام الشخصية يمكن أيضًا أن يفسر بسر المكان . بمعنى أن الثنائية الفكرية والانشطار النفسي الذي تعانيه كل بطلات غادة السمان يمكن أن يرد إلى شروط مكانية ، أو بفعل البقاء على "مفصلة بابي الشرق والغرب أو القديم والجديد ... والمفصلة غالبًا ما تأخذ صورة الحركة المتوترة بين عالم الغرب الذي شربن من ثقافته والشرق الذي يعتصر حريتهن ... فالبطلات اللواتي لوحت لهن الثقافة الغربية بوعد الحرية حملن إلى لندن وباريس شمس الصحراء ووجدانها الساخن ، وصحوها ونقاءها الأخلاقي ... وقد انعكس هذا التجاذب والتنافر في صورة تمزق داخلي

وضياع قيمى وحضارى مزق أبطال وبطلات المرحلة الانتقالية الحرجة" [٧٨] تقول الفتاة فى "المواء" : "أنا قنفد وقفت أشواكه . على أن أنتمى إلى هذا العالم ما دمت عاجزة عن العودة إلى القرن التاسع عشر" .. "ليلى" سئمت من مضاجعة أشعار "قيس" طيلة قرون ... [٧٩] ..

وإذا كـان المكان هو الذى يعطى الاحـســاس بالكينونة ، وهو المتـلازم مع فكرة الوجود فلا مفر إذن من البقاء على المفصلة لتحقيق حركة متوترة ذات شد وجذب بين عالمى الشرق والغرب ، وقد افتقد المكان الجديد (لندن وباريس) خواصه بإعطاء الأمان والهوية لأفراده .

تقول "فتاة المواء" تقول : "هنا مدينة الحب الجديد ، الحب الطحلبى ، من يتمرد يستحيل جمجة يشربون بها" [٨٠] .

وكأن المأزق هنا يبدو – للبطلات – فى محاولتهن "تجاوز الميناء الشرقى كمنظومة وتراث ليعبرن إلى بحار الغرب والجديد ، بشراع مغامر لا يفتأ إلا أن ينكسر ليقعن فى حومة الاغتراب والضياع الفردى" [٨١] .

وبجوار مأزق الموقع يأتى "الآخر" ليتوج الفخ الحقيقى الذى تقع فيه البطلة / الذات البطلة / الذات الكاتبة ، وقد اتخذته (الرجل) معبراً للولوج ، ومرفأ للآمان . وعبر مدخل الجنس الضيق" [٨١] اجتاحت أحلامها مناطق وعرة من الرؤى حالت بينها والوصول إلى فردوس التحقيق ، أو الوصول إلى عقيدة جديدة تجمع بين الواقع والممكن ، وبين الكائن وما ينبغى أن يكون ...

٢ - اللغة

"خائفة .

إنى خائفة

كل ما حولى يرتعد خوفًا ..

السطور فى مجلد الطب الكبير المفتوح أمامى ترتجف عبثًا أثبت نظراتى على الحروف ، التى تختبئ بعضها خلف الآخر . النور المسلط على مكتبى يصاب بإغماء أصفر ، أصفر ، كأنياب سوف تنبت فجأة ، وتنقض على من مكان ما ، لسبب أجهله كما تجهله هى أيضًا .. إنى خائفة (يا فراس ... لو تدرى)" (٨٢) .

إن ضمير المتكلم فى قصة "ليلى والذئب" يبدو فى حالة خوف ؛ لذا فالمكان يتأثر بهذه المشاعر ؛ فكله يرتعد خوفًا : السطور ترتجف ، والحروف تختبئ بعضها خلف الآخر ، حتى النور يصاب بإغماء ، بل إن النور والحروف يتحولون إلى أنياب مسعورة "إننا هنا بإزاء وجود خائف ، وقد طغت الذات على العالم ، ففقدت التمايز بينها والعالم، وصار النور والحروف والعالم بعضًا منها ، يصيبه ما يمكن أن يصيبها" (٨٣).

وهنا تلتحم اللغة مع التجربة الفنية ، وتتحول إلى عنصر من عناصرها ، كما يتم تخييل تجربة الخوف من العالم المادى حولها ، بتحويله إلى خطر يهدد بالالتهام ؟!

وإزاء هذا الخطر نجدها تناجى الآخر / فراس : "يا فراس .. لو تدرى ... يا فراس ، أين يدك ؟ ... ربما لم تحمنى من الخوف ، ربما كانت تشاركنى خوفى ، لكنى أحببتها" (٨٤) ، ولكن ترى هل يدرى فراس بمحنتها ، وخوفها ، وهل نجواها إليه قادرة - هى - على تحويلها إلى لغة ، وحوار ، أم أن هناك حائلاً من صنعها - أو صنع خوفها وعجزها واغترابها - يقف بينها وفراس ، وبين أن يدرى ؟! ..

وهنا تبدو الرؤية المونولوچية الشعرية هى وسيلة الذات الكاتبة / ليلى (الوحيدة) لرؤية العالم ، وتأمين حضورها الذاتى (على مستوى أزمتها الوجودية) . ذلك أن

الكاتبة اختارت أن تكسر الحدود التقليدية الفاصلة بين الأنواع الأدبية ، فمزجت السرد بالغنائية والقص بالشعر ! .

ويتردد هذا النداء الخفى إلى الآخر عبر كل قصص المجموعة كمؤشر دال على وحدة الذات وغربتها ، فى مقابل انقطاع الحوار ، وسيادة الصمت . ففى "أمسية أخرى باردة" ، تقول : "فادى ... صوتى مازال يرن ، وعبثًا أقاوم حاجتى فى التحدث إلى نفسى بصوت عال .. إذن فقد عدت نهائيًا إلى عادتى هذه" (٨٥) .

وفى قصة "فزاع طيور آخر" تقول : "لم يحكم على بلا مبرر أن أسقط فى الصمت" (٨٦) ، ونراها ترى فى زوجها "نجم" صورة من فزاع الطيور / خيال الظل ، كما ترى هذا فى ذاتها ، تقول : "نحن الثلاثة من فزاعى الطيور ، كل منهم مغروس بعيداً عن الآخر ، بلا حوار ، بلا لقاء" (٨٧) .

فالكاتبة هنا تصر على تقديم العالم الخارجى من خلال منظور نفسى ، وهذا ما يفسر دورانها فى فلك الأحاسيس والمشاعر ، أو إبقاءها على الرؤية المونولوجية الشعرية كوسيلة أساسية لرؤية العالم ..

إن استجداء حضور الآخر وعودته ، أو طلب النجدة منه ، مطلب وجودى مغزاه – هو – استعادة الانتماء أو اكتساب حد أدنى من الهوية . وهنا تبدو اللغة أو الرغبة فى التحاور "ليست فقط وسيلة تعبير ، أو أداة للتواصل ، وتبادل المشاعر والأفكار ، إنها مسكن الكائن ومأواه ، كما يقول "هايدغر" ، وبها يعمل بشكل واع ، أو لا واع على صياغة هويته وإعلان ذاته" (٨٨) .

وفى المقابل "حين يغيب التواصل مع الآخر بواسطة الكلام تغدو الكتابة مجالاً ينطبع فيه هذا الغياب ، بل طريقة لمساءلة جذرية للرغبة ..." (٨٩)، ولغة الرغبة هذه هى لغة اللاشعور ، لغة العمليات الأولية ، حيث الرموز والعمليات الدفاعية ... إنها لغة مصورة بدائية فى مقابل لغة الشعور والوعى والمنطق" (٩٠) .

" والجسد هو الذى ينبعث منه الشعور بالهوية ، ويعطى التفرد الخصوصى لكل شخص ، غير أن الصورة التى يكونها الإنسان عن ذاته من خلال جسده ، تنفلت منه

على الدوام إذا لم يمتلكها من خلال نظرة الآخر إليه إذ أن الهوية الذاتية لا تبنى إلا ضمن التفاعل مع نظرة الآخر" (٩١) .

لكن العلاقات الجديدة فى لندن وباريس - فى نظر البطلة - "ليس فيها رجل وامرأة . فيها طرفان ... أى طرفين ... كأى حيوان فى الظلمة" (٩٢) يلتقيان .

ففى قصة "المواء" تدرك الفتاة أن الشذوذ أخذ يغزو كل المكان ، تقول : "هذه الفتاة الغريبة الملتصقة بالشتاء والليل ماذا تريد منى ؟ ... تكاد تأكلنى بنظراتها ، وأصابعها تتشنج وتضغط شيئًا فشيئًا على قطة سيامية سوداء تحملها ، ونظراتها تخمس جلدى البنى ، وأصابعها الدقيقة تتشنج بوحشية على القطة السيامية التى بدأت تموء ، ونظراتها تسقط فى فتحة عنق ثوبى ، وأظافرها تنغرس فى جسد القطة التى يستحيل مواؤها شهقات محمومة هاربة من شق فى جدار جحيم" (٩٣) .

والفتاة تستنكر هذا المناخ الذى تستحيل فيه لغة البشر إلى مواء ، كما تستحيل حياتهم فيها إلى "غابة تتعالى من أركانها المعتمة صوت المواء" (٩٤) أو الرغبة ، تقول : "هذا الجيل الجديد فى لندن يرعبنى ، لرجاله شعر طويل ، ونظرات مخنثة لا تطاق ... مازال الرجل فى بلادى صلدًا" (٩٥) .

إن عايدة ، ومادو ، وليلى ، وفاطمة ، وشتى الأسماء العربية - على مدار قصص المجموعة - تعرب عن ثنائيتها ولا جنسيتها حين انسلخن عن الشرق ، تقول : "معك وحدك استحيل امرأة ... أما الآن فلا جنس لى ، لا جنس لى على الإطلاق" (٩٦) ؛ ذلك أنهن مازلن متعلقات بالشرق "بعضهم فيه وبعضه فيهم ، وبقى الجزء يحن للالتحام بالكل الذى انفصل عنه . ولكن مقابل هذا التجاذب يدخل دائمًا عنصر التنافر بين القفص الشرقى والعصفور الذى سمع وعشق الغناء الحر ورفرف خارج القفص مضحيًا بالعيش السهل ، طالبًا مغامرة الحرية ، ولو فى منأى عن الأمان والدفء" (٩٧) .

وينعكس انشطار الذات المغتربة على اللغة ، حيث تغدو اللغة مظهرًا لتبعثر هذه الذات وانفصالها ، ففى تلقائية تدخل بنا الذات الكاتبة مناطق معتمة فى لا شعور

البطلة فتقدمه لنا فى حالة سيولة وأخلاط متتابعة ينكسر معها الزمن المألوف وتختفى الحدود بين الحاضر والماضى ، أو بين الكينونة والتذكر ، فيبدو العالم الداخلى وكأنه كون يموج بالحركة .

تقول ليلى وهى تخاطب صديقتها الوحيدة : الجمجمة :-

" - يا جمجمتى الحسناء .. لو كنت دافئة فقط ...

تصرخ زبيدة : كفى عن مخاطبة الجمجمة ، هذه وسيلة إيضاح لدراستك وليست صديقة ثالثة فى الغرفة ... ولملمى هذه الدمى ... الدمية الثانية .. لرجل بلا وجه ، أشيب الشعر ، منتفخ الجيوب .. كانت جيوب أبى منتفخة دائماً ، ولم يكن فيها قط حلوى لى . وفى الدمية الثالثة ، دميتك ، أدفن دبوساً جديداً .. أعض على شفتى لأمص من شفتى دمك .. قد أبكى إذا آلمتك ، فاستريح ...

افترقنا ..

لم يحدث شئ .. أبداً كنت خائفة ، أبداً كانت الغابة موحشة والليل طويلاً ، وأنا سجينة أنتمى إلى قافلة الاحتجاج الدامى فى البناء الداخلى الآخر .. (يا فراس .. لا ريب فى أنك لا تدرى) ... تعود الحفارة إلى صدرى .. لا .. لست آسفة ليست بآسفة كان عليك أن تدرى .. لقد سمعت الأصوات ذات ليلة .. خذ ، هذا دبوس آخر فى دميتك .. ربما أبكى إذا استطعت أن أؤلمك ، فاستريح !" (٩٨) .

هكذا يعكس التصميم المفكك لبنية الحكى العالم المفكك الذى تعيشه الكاتبة ، فهى بلا ماضى ، بلا حاضر ، فالأب تنتفخ جيوبه بالمال لا بالحلوى والحب والعطاء المطلوب، لذا يتم تخييله إلى دمية ثانية ، وتحاول أن تقيم معها حواراً وإذا فشلت لجأت إلى دبوس يحميها من وحدتها وخوفها ، كى تغرسه فى الدمية ، كى تتحرر من وحدتها وانتماءها ، أو كرهها وغضبها .. هذا الغضب وذلك الكره لم ينج منه "فراس" الذى كان عليه أن يدرى بوحدتها ، لكنه لم يدرى ؛ لذلك كان عليها - وهى سجينة غربتها ووحدتها وخوفها - أن تنتمى إلى قافلة الانتقام أو الاحتجاج الدامى القائم فقط داخل

الذات (البناء الداخلى الآخر) لتصدر حكم الإعدام على الدمى بشنقها ، وفى مشهد تراچيدى تلمح معها " مشهد الدمى المشنوقة المتدلية ... تتأرجح .. فى الريح" (٩٩) .

وتظل العلاقة مع فراس "تتأرجح بين القتل الرمزى (بالدبوس أو الشنق لدميته) والإحياء الرمزى (بالإقبال على دميته ونزع الدبابيس منها واحداً بعد الآخر) ، بين التشويه والابتعاد والاصلاح والإقبال" (١٠٠) مؤشر دال على الثنائية الوجدانية التى تحكم علاقتها بفراس والعالم وذاتها أيضاً ، تقول : "خمسة عشر يوماً وأنا وحيدة ، أتسول يدا كبيرة دافئة كسقف دار . خمسة عشر عاماً من جحيم إلى جحيم ، وأنا دوماً النعجة السوداء الشاردة .. خمسة عشر يوماً وليلى فى الغابة بحثاً عن الذئب كى يؤنس وحدتها .. خمسة عشر عاماً وأنا أينما حللت الشريرة الشرسة" (١٠١) .

إن الانتقالات الفجائية فى مستويات السرد هنا : بين الحكى المباشر ، والتذكر ، والمونولوج ، إلى جانب غياب البناء المنطقى فى أزمنة السرد يرصد إيقاع التصميم المفكك لبنية الحكى ، والذى يتطابق ثورياً مع إيقاع اللاوعى ! حيث نجد أن تشظى اللغة الرمزية يوازى ثورة اجتماعية ، تشهد على إمكانية تحول النظام الرمزى للمجتمع من داخله ، ذلك أن "التغيير فى اللغة ينطوى على تغيير فى الإدراك والقيم كليهما ، وبالتالى تغيير فى أشكال التخييل" (١٠٢) .

" إن الرفض المؤدى إلى الضياع ، والتشرد ، رومانتيكى ، لكنه لا يبقى مع مجموعة "ليل الغرباء" غريبا عن التجربة الحية والوقائع الملموسة ، بل يمتزج بها ، ولا يهوم خارج حدود الزمان والمكان ، إنما ينبع من مواقف هويتها الاجتماعية والحضارية واضحة .... إننا هنا مع ضياع مفكر ... يرفض أن يشترى راحته بالعودة إلى الميناء الشرقى ... إننا مع تحد إنسانى يرفض المساومة على قناعاته الأولية . الضياع هنا يدق أبواب مذاهب الفكر الفردى المتعدد : " سارتر ، كامو ، كافكا ، إليوت " وحين لا يجد لطرقه الملحاح جواباً ، يتماسك مع التجربة الحياتية الشائكة بأيد عارية ويقطر المعنى من النزيف الأحمر" (١٠٣) .

تقول : " اليوت يصرخ من دفتى كتابه : أنا إنسان

الأرض البور ...

كامو يئن : أنا الغريب ..

سارتر : أنا الاله

كافكا : أنا المحكوم سلفًا بلا جريمة ، أنا الصرصار .

ثم يصرخون جميعًا معًا ، وتنضم إلى الجوقة آلاف الصرخات . تمتزج ، تعلو ، تهدر ، ثم موجه من الفقاعات" (١٠٤) .

إن الذات الكاتبة تعلن هنا عن الانضمام إلى جوقة الفكر الفردى الوجودى الذى شربته من النبع الغربى" ، كما تعلن عن تجربة الضياع والإغتراب وهى تعانى النتيجة الحتمية لقطيعتها الروابط الأولية مقابل "موجة من الفقاعات" ..

إن قدرة الكاتبة (الفنية) هنا تكمن فى مقدرتها على " المصالحة بين النسيج الشعرى وشفافيته وبين متطلبات البناء القصصى الفنية" (١٠٥) . وينجح الخطاب الشعرى فى أن يظلل السيولة الداخلية للاشعور – الذى يتدفق عبر المونولوج الداخلى – لتصبح الكتابة – فى النهاية – انفتاحًا للاوعى ..

وترى "كرستيفا" أن كثيراً من النساء / الكاتبات يستطعن أن يطلقن ما اسمته بالقوة الانقباضية للاوعى من أجل إحداث إنفجار لغوى ، لأنهن يمتلكن روابط قوية بكيان الأم فيما قبل المرحلة الأوديبية . وهذه القوة الانقباضية تتشابه مع التقلص اللاإرادى للرحم فى حالة الولادة .." (١٠٦) .

"ويمثل الرحم ، وفقًا لهذا التصور ، إيقاعًا غريزيًا لا إراديًا نظير للاوعى . ولا ينتج عن هذا الإيقاع لغة جديدة ، وإنما يشكل نوعًا من الطاقة الحركية التى تتسم بحالات سريعة الزوال ، مثل الإيقاع الصوتى إنه – بكلمات أخرى – يشكل لغة تتميز بخصائصها المتغيرة وطاقتها الإنفجارية ." (١٠٧) .

وتتمثل القوة الانقباضية للاوعى – هنا – فى دخول "غادة السمان" المباشر إلى منطقة اللاوعى ثم الخروج منه إلى منطقة الوعى ، ثم العودة مرة أخرى إلى اللجوء إلى الحلم ، ومن الحلم إلى مناطق أخرى مثل الذاكرة ثم الخروج منها إلى اللحظة الآنية ..

ومثل هذه النقلات الفجائية فى مستويات السرد إنما هى بمثابة طاقة حركية إيقاعية توازى إيقاع اللاشعور ، لتعكس فى النهاية تبعثر الذات أو إنفجاريتها ، وذلك عبر صور تتوالى بلا انتظام ، دون اعتبار لشئ سوى تصوير الواقع الداخلى للشخصية ..

الهوامش

(١) غادة السمان : كاتبة لبنانية الأصل ، تقيم في باريس ، صدر لها عدد من الأعمال تندرج تحت إطار فن المقال ، وعدد آخر يندرج تحت إطار الشعر ، وعدد آخر يندرج تحت إطار فن القصة القصيرة والرواية ، وتدور هذه الدراسة حول نص "ليل الغرباء" وهو من أهم أعمالها القصصية القصيرة ، صدرت الطبعة الأولى منه عام ١٩٦٦ (ليل الغرباء : منشورات غادة السمان - بيروت - ط٩ - ١٩٩٥) .

(٢) غادة السمان : أشهد عكس الريح ، ص ٣٠ - ٣١ (منشورات غادة السمان - بيروت - ط٢ - ١٩٩٢) .

(٣) لمزيد من التفاصيل حول ملامح الوعي الضدي راجع : جابر عصفور ملحوظات حول الحداثة ، المؤتمر العالمي للشعراء ، القاهرة - ٢-٥ ديسمبر ١٩٩٠ - وزارة الثقافة - الهيئة المصرية العامة للكتاب بالاتحاد مع الأكاديمية العالمية للفنون والثقافة بالولايات المتحدة الأمريكية ، كاليفورنيا - فندق شبرد القاهرة .

(٤) صبري حافظ : "أفق الخطاب النقدي دراسة نظرية وقراءات تطبيقية" - ص ٣٠ (القاهرة - دار شرقيات للنشر والتوزيع - الطبعة الأولى - ١٩٩٦) .

(٥) رينية ويلك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، ص ٢٣١ ترجمة : محي الدين صبحي (المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت - ط٢ - ١٩٨١م) .

(٦) اعتدال عثمان : "التراث المكبوت في أدب المرأة قراءة في الرواية والقصة" ، ندوة الكتابة النسائية واقع وأفاق ، دولة المغرب - فاس - ٩ - ١١ مارس ١٩٩٠م .

(٧) انظر : توبوروف كينت ، بينيت كلر ، وآخرون : القصة الرواية المؤلف ، دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة ، ترجمة خيري دومة ، ص٧٩ (القاهرة - دار شرقيات للنشر والتوزيع - ط١ - ١٩٩٧م) .

(٨) لمزيد من التفاصيل ، انظر : عبد الله محمد الغزامي : المرأة واللغة ، ص٢٦-٢٧ ، ١٥٨ - ١٧٧ (المركز الثقافي العربي - بيروت - ط٢ - ١٩٩٧) .

(٩) غادة السمان : ليل الغرباء ، قصة ليلى والذئب ، ص ١٠١ ، ٧٩ (منشورات غادة السمان - بيروت - ط ٩ - ١٩٩٥) .

(١٠) نفسه ، ص ٨٣ .

(١١) نفسه ، ص ٧٣ - ٧٥ .

(١٢) نفسه ، قصة المواء ، ٢٥ - ٢٧ .

(١٣) نفسه ، بقعة ضوء على مسرح ، ص ٤٢ – ٤٤ .

(١٤) نفسه ، ليلى والذئب ، ص ٨٧ – ٨٨ .

(١٥) نفسه ، فزاع طيور آخر ، ص ٩ – ١٠ .

(١٦) نفسه ، ليلى والذئب ، ص ٩٠ .

(١٧) نفسه ، ليلى والذئب ، ص ٩١ .

(١٨) انظر : فرج أحمد فرج : التحليل النفسي للأدب : دراسة لمحتوى قصة ليلى والذئب ، ص ٣٢ (المجلد الأول – العدد الثاني ، يناير ١٩٨١ ، الجزء الأول ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب) .

(١٩) غادة السمان : ليل الغرباء ، ليلى والذئب ، ص ٩٠ .

(٢٠) نفسه ، ص ٩٠ .

(٢١) نفسه، ص ٧٢ .

(٢٢) نفسه ، يا دمشق ، ١١٠ ، ١١٦ .

(٢٣) نفسه ، أمسية أخرى باردة ، ص ١٣٣ .

(٢٤) نفسه ، فزاع طيور آخر ، ص ٨ .

(٢٥) نفسه ، المواء ، ص ٣٣ .

(٢٦) نفسه ، المواء ، ص ٢٩ .

(٢٧) نفسه ، ليلى والذئب ، ص ٨٤ .

(٢٨) نفسه ، ليلى والذئب ، ص ٧٢ .

(٢٩) فراج أحمد فراج : التحليل النفسي للأدب ، ص ٣٤ .

(٣٠) غادة السمان من ليل الغرباء ، ليلى والذئب ، ص ٩٠ .

(٣١) نفسه .

(٣٢) محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف في المرأة ، الكتابة والهامش . ص ٥٩ (الدار البيضاء – أفريقيا الشرق – د . ت) .

(٣٣) أحمد خيري حافظ : دراسة سيكولوجية الآخر عند نجيب محفوظ ، ندوة جدلية الذات والآخر في الثقافة العربية ، ١٠ – ١١ إبريل ٢٠٠٢م (جامعة عين شمس – كلية الآداب – دار المشاة – القاهرة) .

(٣٤) انظر : فراج أحمد فراج : التحليل النفسي للأدب ، ص ٢٨ – ٢٩ .

(٣٥) غادة السمان : ليلى والذئب ، بقعة ضوء على مسرح ، ص ٤٤ .

(٣٦) نفسه : ص ١٠٣ – ١٠٦ .

(٣٧) نفسه ، يا دمشق ، ص ١٢٢ .

(٣٨) نفسه ، ص ١٢٢ .

(٣٩) نفسه ، المواء ، ص ٢٤ .

(٤٠) رينية ويلك ، أوستن وارين : نظرية الأدب ، ص ٢٣١ .

(٤١) غادة السمان : ليل الغرباء ، ليلى والذئب ، ص ١٠٠ ، ٧٤ .

(٤٢) انظر : صلاح صالح : قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر ، ص ١٠١ (القاهرة – دار شرقيات للطباعة والنشر – ط١ – ١٩٧٧م) .

(٤٣) غادة السمان : ليل الغرباء ، ليلى والذئب ، ص ٧٤ .

(٤٤) فراج أحمد فراج : التحليل النفسى للأدب ، ص ٣٣ .

(٤٥) غادة السمان : ليل الغرباء ، فزاع طيور آخر ، ص ١٦ .

(٤٦) نفسه ، يا دمشق ، ص ١٢٦ .

(٤٧) انظر ، نفسه ، ص١٢٩ .

(٤٨) نفسه ، فزاع طيور آخر ، ص ١٤ .

(٤٩) نفسه .

(٥٠) نفسه ، يا دمشق ، ص ١١٥ .

(٥١) صلاح صالح : قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر ، ص ١٠١ .

(٥٢) نفسه ، ص ٨٥ – ٨٦ .

(٥٣) غادة السمان : ليل الغرباء ، ليلى والذئب ، ص ٨٠ – ٨٨ .

(٥٤) انظر : نفسه ، ليلى والذئب ، ص ٧٣ .

(٥٥) نفسه ، ليلى والذئب ، ص ١٠٥ – ١٠٦ .

(٥٦) نفسه ، المواء ، ص ٣٠ .

(٥٧) نفسه ، ليلى والذئب ، ص ١٠٥ .

(٥٨) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ترجمة غالب هلسا ، ص ١١٦ (بيروت – المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر – ط٢ – ١٩٨٧) .

(٥٩) غادة السمان : ليل الغرباء ، المواء ، ص ٣٧ .

(٦٠) نفسه ، ص ٣٥ – ٣٦ .

(٦١) نفسه ، أمسية أخرى باردة ، ص ١٤٣ .

(٦٢) نفسه ، ليلى والذئب ، ص ٩٩ – ١٠١ .

(٦٣) صلاح صالح : قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر ، ص ٧٣ .

(٦٤) غاستون باشلار : جماليات المكان ، ص ١٩٣ .

(٦٥) غادة السمان : ليل الغرباء ، أمسية باردة أخرى ، ص ١٣٢ .

(٦٦) نفسه ، المواء ، ص ٣٧ .

(٦٧) عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ١٠١ (بيروت – مؤسسة الأبحاث العربية – ط٢ – ١٩٨٠) .

(٦٨) غادة السمان : ليل الغرباء ، المواء ، ص ٣٩ .

(٦٩) نفسه ، يا دمشق ، ص ١١٧ .

(٧٠) عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ١٠١ .

(٧١) غادة السمان : ليل الغرباء ، يا دمشق ، ص ١٢٩ .

(٧٢) عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ١٠١ .

(٧٣) غادة السمان : ليل الغرباء ، يا دمشق ، ص ١١٧ .

(٧٤) عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ١٠٢ – ١٠٣ .

(٧٥) غادة السمان : ليل الغرباء ، يا دمشق ، ص ١١٢ .

(٧٦) صلاح صالح : قضايا المكان الروائى ، ص ٥٦ .

(٧٧) غادة السمان : ليل الغرباء ، يا دمشق ، ص ٣٧ .

(٧٨) انظر : عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ١٦ ، ١٥ .

(٧٩) غادة السمان : ليل الغرباء ، المواء ، ص ٣٤ .

(٨٠) نفسه ، ص ٣٦ .

(٨١) انظر : عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، المقدمة .

(٨٢) غادة السمان : ليل الغرباء ، ليلى والذئب ، ص ٧٢ .

(٨٣) فراج أحمد فراج : التحليل النفسى للأدب ، ص ٢٨ .

(٨٤) غادة السمان : ليلى الغرباء ، ليلة والذئب ، ص ٧٢ – ٧٣ .

(٨٥) غادة السمان : ليل الغرباء ، أمسية أخرى باردة ، ص ١٤٤ .

(٨٦) نفسه ، فزاع طيور آخر ، ص ١٥ .

(٨٧) نفسه ، ص ١٤ ، ١٥ .

(٨٨) محمد نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف (فى المرأة ، الكتابة ، والهامش) ص ٢١ (الدار البيضاء – أفريقيا الشرقية – د . ت) .

(٨٩) انظر : نفسه ، ص ٤٣ .

(٩٠) فراج أحمد فراج : التحليل النفسى للأدب ، ص ٢٧ .

(٩١) نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف ، ص ٢١ .

(٩٢) غادة السمان : ليل الغرباء ، المواء ، ص ٣٨ .

(٩٣) نفسه ، ص ٢٦ .

(٩٤) غادة السمان : ليل الغرباء ، المواء ، ص ٣٨ .

(٩٥) نفسه ، ص ٣٥ .

(٩٦) نفسه ، ص ٣٨ .

(٩٧) عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ١١٤ .

(٩٨) غادة السمان : ليل الغرباء ، ليلى والذئب ، ص ٨٥ – ٨٦ .

(٩٩) نفسه ، ص ٨٢ .

(١٠٠) انظر : فراج أحمد فراج : التحليل النفسى للأدب ، ص ٣٣ .

(١٠١) غادة السمان : ليل الغرباء ، ليلى والذئب ، ص ٨٣ .

(١٠٢) صلاح صالح : قضايا المكان الروائى فى الأدب المعاصر ، ص ٨٨ .

(١٠٣) عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ٨٤ – ٨٥ .

(١٠٤) غادة السمان : ليل الغرباء ، أمسية أخرى باردة ، ص ١٤٦ – ١٤٧ .

(١٠٥) عفيف فراج : الحرية فى أدب المرأة ، ص ١٠٥ – ٨٥ .

(١٠٦) اعتدال عثمان : التراث المكبوت فى أدب المرأة ، قراءة فى الرواية والقصة، ص ١٠٦ .

(١٠٧) نفسه .

سادسًا

فى خطاب الشواعر النساء فى العصر الجاهلى

رؤية نقدية

" توطئة "

تأتى هذه الدراسة مساهمة فى إضاءة بعض المناطق المعتمة فى الذات العربية ، التى من شرط إضاءتها عدم الانطواء على النفس بل بإثارة الأسئلة ، ومحاورة الذات مع الآخر .

ونقطة انطلاقى تبدأ من البحث عن تراث أدبى للنساء - فى العصر الجاهلى - عبر رؤية نقدية خاصة تنبعث من رؤية المرأة / الناقدة ؛ بصفتى قارئة ترفض التراتيبية (Hierarchy) السائدة حول النص . أو بمعنى أخر لست بمستسلمة لما يقوله النص ، بل متحدية لسلطة مؤلف النص ، ومدخلى فى هذا هو : تدمير الصورة السائدة عن دور القارئ / القارئة على أنه سلبى / متلق خاضع لخطاب موثوق لطوى!

والأرضية التى ينبثق منها بحثى هذا هى التفكيك أو التصديع لبنية الخطاب السائد فى الشعر الجاهلى - الذى كتبته الشواعر النساء - بتقويض أركانه وإرساء دعائم الشك فيه ؛ بهدف إعادة النظر إليه (Revision) واستحضار أنماط الخطاب المغيب فيه ، وهذا - فى حد ذات - يفرض الانفصال عن السائد - من قيم اجتماعية وفنية - وصولاً إلى التحام غير مرئى بالحقيقة التى تكمن وراء هذا الخطاب ، ودلالته ؟

وإدراك جيداً - بحكم موقعى كأنثى - مدى المخاطر التى تنتظرنى فى حالة "نبش مخازن اللغة - هى عملياً إطلاق لقعال القمقم الفحل الذى يكمن تحت جلد اللغة وفى ضميرها" [(١)] . هذه اللغة التى استعمرها الرجل زمناً طويلاً حتى "رجلها ، وذكرها ، وجعل القلم عضواً مذكراً" [(٢)] ؛ فأصبحت غير محايدة وغير بريئة !

"فاللغة لم تزل تحمل ذاكرتها الخاصة ، وهى ذاكرة مشحونة بالفحولة يرتكز فيها اللفظ المذكر بالمعنى الذكورى . والرجل لم يصنع التاريخ - بما فى ذلك تاريخ اللغة - فحسب ، لكنه أيضًا - كتب هذا التاريخ وصاغه لغوياً حتى عجن اللغة والتاريخ فى نص ثقافى مترابط" [(٣)] .

"فالرجل أخذ الكتابة واحتكرها لنفسه ، وترك للمرأة الحكى ، وهذا أدى إلى إحكامه السيطرة على الفكر اللغوى والثقافى وعلى التاريخ" [٤] وإذا ما أرادت المرأة / الكاتبة الاقتراب من هذا الوجود اللغوى ، فإنها تجد نفسها أمام لغة ليست من صنعها أو إنتاجها ، بل تجد أنها هى بكيانها وكامل صورتها مجرد مادة لغوية قرر الرجل مدى أبعادها وملامحها ..

لهذا قد تشعر المرأة / الكاتبة حين تدخل ساحة الكتابة أنها فى منافسة سافرة مع الثقافة المهيمن عليها من قبل الذكر ، بل أنه ليس من السهل خطف القلم من يد الرجل ، فهذا يحتاج إلى ثمن باهظ تدفعه المرأة ! خاصة إذا ما أدركت أن اللغة سلاح والثقافة قوة ! .

ربما لهذا أو أكثر نجد أن الرجل حاول مليًا حرمان المرأة ومنعها من دخول هذه المنطقة المحرمة (وهى صناعة اللغة وإنتاجها) وذلك بمنعها من تعلم الكتابة ! وهو القانون الذى وضعه "خير الدين نعمان بن أبى ثناء" فى كتابه. "الإصابة فى منع النساء من الكتابة" [٥] ومن قبله "الجاحظ" رأى أن : "الكتابة للرجل هى شرف وحق ، والكتابة للمرأة هى خطر ، لأنها وسيلة جنسية تفتح علاقات العشق والرفث" [٦] .

وكأن دخول المرأة إلى عالم الكتابة هو خروج إلى عالم جديد ووعى جديد . خروج من المألوف إلى المجهول ، من القناعة والتسليم والغفلة إلى الوعى ، وقلق السؤال ، والوعى دائمًا يقلق ويثير ، وعدمه يريح من هنا كانت كتابة المرأة انتقالاً من الراحة إلى القلق ، والسؤال والتهديد ؟

وإذا كان هذا هو الموقف من المرأة فى حال دخولها الكتابة ، فهناك العديد من المواقف الموجودة فى كتب التراث ، نجدها "تتحدث عن المرأة بعداء واستهانة"! [٧] أمثال ذلك ما نجده فى كتابات "ابن المقفع" : "إياك ومشاورة النساء ، فإن رأيهن إلى أفن ، وعزمهن إلى وهن ، واكفف عليهن من أبصارهن بحجابك إياهن . فإن شدة الحجاب عليهن خير لك من الارتياب ، ولأتمكن امرأة من الأمر ما جاوز نفسها ؛ فإن ذلك أنعم لحالها ، وأرضى لبالها ، وأدوم لجمالها" [٨] .

ومثل هذا الموقف من المرأة نجده يتجسد أيضًا فى الكتب الأولى التى جمعت الشعر ، حيث نجدها أغفلت الكثير من شعر النساء : كالطبقات لابن سلام ، "والمفضليات" للضبى ، "ومعجم الشعراء" للمرزبانى، "والمؤتلف والمختلف" للآمدى ، "والحماسة" لأبى تمام (٩) .

وربما كان مرد بعض ذلك "أن العرب يؤثرون الفحولة والجزالة فى الشعر ، وهم قد وجدوا فى شعر النساء لينا ، وضعفًا ، كما أنه قليل الغريب .. فلم يحفلوا به .وربما كان مرد ذلك إلى لون من التعصب ! فقد ضرب المثل ببعض الشعراء فى إجادة فنون خاصة ، ولم يضرب بالخنساء مثلاً فى إجادتها الرثاء" (١٠) .

إن التحيز ضد المرأة وتهميشها ليست ظاهرة فى العربية فحسب ؛ بل أيضًا هناك العديد من المؤلفات الأم فى الثقافة الغربية تتخذ نفس الموقف (١١) .

والتحيز ضد المرأة لا يتمثل – أيضًا – فى أفراد بعينهم أ فى كتب بعينها ؛ بل أننا نجد فى "اللغة" هذا التحيز ! بمعنى أن الذكورة – فى اللغة – مازالت تفرض نفسها على المرأة إلى درجة تدفع بالنساء إلى الإسترجال ! "وكل عنصر مؤنث يعود إلى الأصل الذكورى بفعل الطبيعة التذكيرية فى اللغة" (١٢) .

ويعد هذا أقصى حالات الاستلاب ، أو كما يقول "عبد الكبير الخطيبى" . أقوى سيطرة – على مستوى المعرفة – هى التى تجعل المسيطر عليه يصل إلى الاعتقاد أو التفكير بأن نقطة تمركز كلامه هو نفس نقطة ومركز أصل المسيطر" (١٣) .

وكأنه على المرأة أن تفقد أنوثتها كلما توغلت فى "اللغة" ، قراءة ، وكتابة وربما هذا يفسر لنا ظاهرة تقليد النساء الشواعر للرجال – كما سوف نرى فى هذه الدراسة أن هؤلاء ظللن يتكلمن بلغة الرجل وثقافته ! وهذا فى حد ذاته يتضمن إنكارًا للجسد والأحاسيس للدرجة التى تجعلنا نرى أن هذا النموذج من الشواعر يكتب ويبدع ضد نفسه ! .

غير أن دخول المرأة ساحة الكتابة يعد - فى حد ذاته - إمكانية إبداعية تختلف عن السائد الثقافى - بدرجات متفاوتة - وربما تتحداه ! وتهدده ؟ ذلك أنها تبدأ فى خطواتها نحو الإفصاح عن الذات ..

"وحينما نترك المجال لصوت المرأة كى يتكلم ويعبر فإننا بهذا نضيف صوتاً جديداً إلى اللغة ، صوتاً مختلفاً . ونفتح باباً للنظر ظل مغلقاً على مدى طويل" (١٤) .

فلنستنطق معاً هذا الصوت ، مهما كانت درجته وموقعه من التاريخ لنكشف عن ماهيته من إفصاحه وما يعلن عنه ؟

وهنا نقول : إنه طالما تيسر للمرأة أن تدخل إلى لغة الآخر / الرجل ، بل نراها - مع الزمن - اقتحمتها وفكت شفرتها ، أو بمعنى آخر دخلت إلى المحظور ، نُرى هل نجحت فى جعلها اللغة مرآة للذات ، أو لغة للأنوثة ؟

ومثل هذا التغيير لن يتأتى بضربة سحرية ، إنه يحتاج إلى عمل شاق لاستنطاق الذاكرة المؤنثة ، كعمل جماعى ، يبدأ من المرأة الكاتبة / المبدعة وينتهى بالمرأة / الناقدة ..

"الخطاب والقوة"

هناك ترابط وثيق بين الخطاب (discourse) [١٥] والقوة كما أن هناك قوة حقيقية تتم ممارستها بواسطة الخطاب . وكل معرفة تصل إلينا إنما هى تعبير عن إرادة القوة؛ يعنى ذلك "أننا لا يمكن أن نتحدث عن حقائق مطلقة أو معرفة موضوعية إلا إذا طابقت مواصفات الصدق والحقيقة ، كما تحددها السلطات الفكرية أو السياسية السائدة فى مرحلة من المراحل ، أو كما يحددها أعضاء الصفوة الحاكمة أو منظرو المعرفة الموجودة فى ذلك المجتمع" [١٦] .

والشواعر فى العصر الجاهلى – بوصفهن لسن ذكوراً – نجدهن لا يتمتعن فى مجتمعهن بقوة سياسة أو اقتصادية – على سبيل المثال – من شأنها أن تجعلهن فى موقع القوة / ومن ثم فموقعهن إلى جانب الذكور يغدو موقعًا مهمشًا ، مبعداً عن القرار أو الرأى ..

وممارستهن لفعل الخطاب ضمن هذا الإطار تغدو هى نفسها ممارسة "الأفراد الذين يعملون فى إطار ممارسات خطابية معينة ، لا يمكنهم الكلام أو التفكير دون الإذعان إلى الأرشيف المختزن غير المنطوق من القواعد والنواهى ، وإلا أصبحوا عرضة للإدانة ... أو أرغموا على الصمت" [١٧] .

وخطابهن حين نتناوله بالمعرفة إنما نتناوله بوصفه خطاباً نتج داخل عالم فعلى من صراع القوة ؛ ذلك أن الخطاب – فى حد ذاته – يعد عنفًا نمارسه على الأشياء من شأنه أن ينتج القوة . والقوة هنا لن يتم الوصول إليها إلا بواسطة "الخطاب" ..

وخطاب الشواعر هنا يعد سبباً ونتيجة فى الوقت نفسه ، وهو لا يستخدم القوة فحسب بل أيضاً يستثير المعارضة !

وإذعـان خطاب الشـواعـر – هنا – لم يكن إذعـانًا لخطاب القـبـيلة / المجـتـمع فحسب. بل كان إذعانًا لخطاب الرجال في القبيلة أيضًا (بوصفهن إناثًا) ؛ مما أثر في ماهية الخطاب وقوته !

أما إذعانهن للقبيلة : بسبب إحكام سيطرتها على الفرد بصفة عامة – فقد بدا في التزامهن "بالجماعية" ، وتخليهن عن النزعة الفردية أو الذاتية في الشعر ! حتى حين فر رجـال القبيلة (الشعـراء) إلى أنمـاط من الذاتيـة كالتي تجلت في أشعـار الفخر [١٨] بالذات – على سبيل المثال – لم نجد الوشاعر يفخرن بذاتيتهن ؛ بل على الشواعر النقيض كان فخرهن دائمًا بالرجال الذين ينتمين إليهم في القبيلة !

تقول الخنساء :

وأفنـى رجـالـي فـبـادُوا مَـعـًا	فـغـودرَ قلبي بـهمْ مُـسـتَـفـزًا
كـأن لم يكـونوا حـمـيً يُـتـقى	إذا الـناسُ إذ ذلـك مـن عـزَ بَـزَا
وكـانوا سَـرَادَ بني مـالـكٍ	وزَيْنَ العـشـيـرَةِ بـذلاً وعـزًا [١٩]

وتقول "دخنتوس" فخرًا بوالدها :

فـرع عـمـود للعـشـيـرة	رافـعـا لنصـالـهـا
فـيـعـولهـا ويحـوطـهـا	ويـذب عن أحـسـابهـا
ويـطـا مـواطئ لـلعـدو	وكـان لا يمشي بـهـا
كـالكـوب الـدري فـي الظـلـ	ـلمـاء لا يـخـفي بهـا [٢٠]

إذا كان من شأن "الجماعية" إلغاء "الخصوصية" الفردية أو "الذاتية" ، فإن التزام الشواعر بها أثر سلبًا في تجلي أنوثتهن في النص الشعري بشكل تام !

فكثير من معاني شعرهن اتسمت بالطابع المذكر ، أو أتت صورة تامة من شعر الرجال ! بمعنى عدم تجلي مفردات الأنوثة وعالمها بعفوية في النص الشعري . وهذا

في حد ذاته قد يعكس نوعا من الإذعان إلى الأرشيف المختزن غير المنطوق من القواعد والنواهى الخاصة بالقبيلة !

غير أن طبع المرأة ورويتها تختلفان عن طبع الرجل ورويته ! ولما كان "الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والروية والذكاء" (٢١) وجدنا انفعالية المرأة لم تؤثر فى تجربتها الشعرية وفى رؤيتها للعالم ، وفى لغتها فحسب ، بل أيضًا فى بنية القصدة .. !

– كما سنرى فى الصفحات القادمة – .

أما إذعانهن لخطاب رجال القبيلة ، فقد بدا فى :

تقيدهن بمنظومة القيم السائدة فى المجتمع آنذاك ، والتى من شأنها تلزم المرأة بمجموعة من القيم والأعراف والتى كانت بمثابة القيد الذى كفن تلقائية الشاعرة وحيويتها المطلوبة فى الشعر . وفى الوقت نفسه كفكفت من اندفاعها لتتحول تدريجيًا إلى روح أسيرة تحاكى الرجل كى تسير فى ركبة ، فلا تأتى بجديد .

! – وقد تجلت هذه المحاكاة لرأى الآخر فى شعر "الحماسة" ، حيث وجدنا والشواعر دانبات على إشعال الحفيظة للثأر . بل كن لا يقترن عن تذكير الرجال به ، وحضهم عليه" (٢٢) ؛ ذلك أن حث المرأة الرجل على الشجاعة ، وأخذه بثأره شئ ترضى عنه روح الجماعة آنذاك !

وخطاب المرأة / الشاعرة الرجل – فى شعر الحماسة – بناء على هذا ؛ يدخل فى باب " التعاطف مع الآخر الذى يصل إلى درجة التوحد معه فى مصابه ، لأن فى بنية الوعى الإنسانى يتواجد عنصر التعاطف مع الآخر عبر تحسن ألم هذا الآخر داخل الأنا" (٢٣) .

تقول امرأة من ضبة لقومها :

ألا لا تأخـــــذوا لبنا ولكن   أذ يقـوا قـومكم حـدَّ السـلاح .

فـإن لم تثـأروا عَـمـراً بـزيد   فـلا درَّت لبـون بنى رباح (٢٤)

وتحمس "هند بنت طارق" رجال قومها تقول :

نحن بنات طارق	نمشى على النمارق
والمسكُ فى المفارق	مَشْىَ القطا النوانق
إن تُقبلوا نعانق	ونفرش النمارق
أو تدبروا نفارق	فِراقَ غير وامق [٢٥]

٢ - وقد تخلفت شواعر العصر الجاهلى - بشكل خاص - فى شعر "الغزل" فلا نجد لهن سوى النادر من هذا الفن لا لشئ ؛ سوى أن الذوق العربى كان ينفر من تصريح المرأة بالحب ، ويرى فى ذلك غضاً من أنوثتها ، وحيائها بل مجلبة للعار"! [٢٦].

وفى إطار هذه المنظومة من القيم ، تجبر المرأة / الشاعرة على دفن تلقنيتها ، لأن فى إظهار المرأة حبها ذللاً وعاراً ، بينما إظهارها البغض " لا عيب فيه ، ولالوم ... نظراً لأن العرب حراصاً على إظهار المرأة بمظهر البخيلة الممنعة البعيدة المنال" [٢٧].

٣ - ربما لهذا أكثرت الشواعر من أبيات "الهجاء" إلا أنهن "لم يبرعن فى الهجاء براعة الرجال ، لأنه لون من التهجم ، والتطاول ، ومضغ الأعراض ، والصفة ، يجافى الأنوثة ، وينافى الحياء" [٢٨] . بينما أنطلق الشعراء الرجال وأفحشوا وأطالوا فى هذا الفن ؛ *لا لشئ سوى أنه مباح لرجال القبيلة هذا التطاول* ، بل أن هذا يأتى فى سياق قيم القبيلة التى "تعد شاعرها لسانها البتار لعداتها ، المكافح عن مفاخرها ، المنافع عن حسبها وسؤددها" [٢٩] .

يقول أمية بن أبى الصلت :

وأنا الحاملون إذا أنا خت	خطوب فى العشيرة تبتلينا .
وأنا الرافعون على مقدٍّ	أكُفا فى المكارم ما بقينا . [٣٠]

٤ – وفى نفس السياق تجرى تجربة "المدح" ؛ حيث تندر عند النساء لكون مدحها الرجل يعاف ، لأنه يجرى مجرى الغزل ! لذا يأتى خاطفًا إذا ما تطرقت له الشاعرة ، يقتصر فى غالبة على الأب أو الأخ أو الابن ..

تقول "الخنساء" فى أخيها صخر :

وإنَ صَـخْـرا لمِقـدامٌ إذْا ركـبـوا وإنّ صَـخْرا إذا جـاعـوا لعـقـارُ .

وإنّ صَـخْـرا لتـأتمُّ الـهـداةُ به كـأنـه عَلـمٌ فى رَأسـه نـار .

جَلْدٌ جـمـيلُ المُحـيـا كـامِلٌ وَرِعٌ وللحـرب غـداة الرَوْع مِـسـعـارُ. [٣١]

هكذا قد يتضح لنا ما هية المأزق الذى تعانيه الذات الشاعرة هنا . فحديثها فى "الغزل" و "المدح" يعاف ، وفى "الهجاء" ينافى الحياء ويجافى الأنوثة ، وفى "الحماسة" و "الفخر" مجاراة للآخر والقيم السائدة ... وفى كل هذا إقصاء للذات . إقصاء لحقها فى الكلام ، ونفى لتلقائيتها ، وحيويتها اللازمتان لخلق الشعر ..

وكأن القيود الخارجية حددت نوعها مساهمة الشاعرة فى النشاط الإبداعى ، إذ تحت ضغطها تهمشت رؤية الشاعرة إلى العالم وتحددت برؤية الآخر له ولها .

بمعنى أن تصورها لذاتها غدا "امتداداً لمنظور الرجل إليها فى الواقع ، أى أنه نتاج لعملية تفاعل طويل بين ما هو واقعى ، وما تسقطه هى على واقعها من رؤية ذاتية، أو بمعنى آخر صورة تمر بمصفاة الذاتية ، وتصطبغ بلونها وفى الوقت نفسه ، لا تفلت من منظور الرجل / المجتمع إليها ، بل تظل مجرد انعكاس وامتداد لهما" [٣٢].

وهذا فى حد ذاته يفسر سر التزامها بمحاكاة النموذج الرجالى ومجاراته فى كل أغراض الشعر . حيث نجدها ظلت سجينة النظرة الذكورية المادية أثناء تصويرها الفنى ، ومن نماذج ذلك :

– فى الهجاء تقول امرأة فى أخرى خطبها زوجها :

هو جاء مقاء كشبة الغول .

تحمل ردفًا واسع الفضول .

مثل إهاب المنحة المنحول .

يبيتُ فيه الذنبُ أو يقيل . (٣٣)

– وحين تصف نفسها تقول بره العدوية :

فـقـــد شف قلبى بعـد طـول تجلد　　أحـاديث من يحى تـشـيب النواصيـا

سـأرعى ليـحى الـود مـا هبتُ الصبـا　　وإن قطعوا فى ذاك عمـدًا لسانيا . (٣٤)

– وحين تصف الحبيب ، أو تتغزل فيه خولة بنت ثابت :

مــثل ضــوء البــدر صــورته　　لـيس بـالـزَّمـــيـلـة النَّـكـد

نـظرت يـومـــا فـــلا نظـرتْ　　بَعَـــدهُ عـــينى إلى أحـــد (٣٥)

– وحين تمدح ، تقول الخنساء فى مدح قومها :

ببـيض الصَّـفـاح وسُـمْـر الرّمـاح　　فبـالـبـيض ضـربا وبالسّـمـر وخـزا

جـــززنا نـواصى فـــرســانهـــا　　وكـــانـوا يظنـون أن لا تجـــزًا (٣٦)

– وفى "الرثاء" : تقول فاطمة بنت الأحجم فى رثاء أبيها :

قــد كـنت لى جــبـــلاً ألوذ بظـلهِ　　فـتـركـتنى أضـحى بأجـرد رضـاح

إذا دعت قـــمـــرية شـــجنًـا لهـــا　　يومًـا على فنن دعـوتُ صـبـاحى

واغـضُ من بـصــــرى وأعـلم أنـه　　قـدبـان حـد فـوارس ورمـاحى (٣٧)

- وفى الفخر تقول "الخرنق" فى قومها وبلائهم فى التنكيل :

ألا لا تفخرن أسدٌ علينا	بيوم كان حينًا فى الكتاب
فقد قطعت رؤوس بنى فعين	وقد نفعَتْ صدورٌ من شراب
وأردينا ابن حسحاس فأضحى	تجول بشلوهِ نُجسُ الذناب . [٣٨]

وفى باب "الرثاء" نجدهن أطلن وأجدن فى الشعر إلى الدرجة التى تجعلنا نرى فى "الرثاء" المحور الذى دار حوله شعر المرأة ، مثلما كان الغزل هو المحور الذى دار فيه شعر الرجل حيث أكثر وأطال ، بل جعل من الغزل مقدمة يستهل بها كل قصيدة من قصائده ..

وإذا كان الغزل يشكل بالنسبة إلى الشعراء الرجال أكبر الدواوين وأعظمها ، حتى ليكاد أن يكون شطر الإنتاج المنظوم إلا قليلاً ! فإن "الرثاء" بالنسبة إلى الشواعر، يكاد أن يكون المجال الفسيح الذى أنطلقت فيه عواطفهن . إلى درجة "أن أكثرية المشتغلين" بالرثاء "كن من النسوة ، لا من الرجال . بل إننا نملك مراثى قرضتها سبعون امرأة اشتهرن بأنهن شواعر لا تنسب إليهن فى الغالب الأعم إلا قصائد رثائية" [٣٩] .

وكأن تفوق المرأة فى "الرثاء" يدخل فى إطار توزيع المهام فى المجال الشعرى ، قياساً على توزيعها فى الواقع ، فإذا كان الرجل قد أختص بالأغراض التى تتناسب وطبيعة رجولته ، فللمرأة "الرثاء" ربما لكونه يتناسب مع حرارة مشاعرها ! .

وربما كان "الرثاء" بما يحتويه من معانى الانتماء للآخر ، والقبيلة ، وبما يحتويه من حرية التعبير عن النفس "قد فتح حواراً بين المرأة ، وبين واحد من أفراد عائلتها ، قد يكون الأخ ، أو الأب" [٤٠] . أو بمعنى آخر فتح مجالاً للمرأة / الشاعرة كى تتكلم وبحرية !

تقول : "أميمة بنت أمية بن عبد شمس" .

فــــإن أبكى فــــهم عـــزى	وهـم ركــنــى وهـم مـنـكـب
وهم مــجــدى وهم شــرفى	وهـم حـــصنى إذا أرهـب
وهـم رمـــحى وهـم تـرسى	وهـم ســيــفى إذا أغـــضب
وهـم أصلى وهـم فــــرعى	وهـم نـســبى إذا أنـسب (٤١)

وهـنـا قد تـخـترق الشاعرة / المرأة حاجز الصمت الطويل بينها والآخر (الأخ أو الأب) ، فتستحضر فيه شخصية الحبيب الغائب ، أو المفقود .. وبناء على ذلك تنزاح القيود الاجتماعية التى حددت من قبل مساهمة المرأة فى النشاط الإبداعى ، ويباح لها الكلام أو "الخطاب" ، وقد اكتسب القوة اللازمة كى يسرى عبر الانتماء لرموز القبيلة ، والآخر / الرجل ..

وإذا كانت المرأة / الشاعرة قد حققت - بهذا - لخطابها المشروعية ، بتحقيق الشروط الاجتماعية اللازمة لسريانه ؛ فإنها بذلك تكون قد أوجدت له شروط القوة ..

لكن سيادة خطاب الرجل أوقع المرأة / الشاعرة فى فخ لغة الذكر ، بمعنى أن سيادة لغة الرجل تقوم بدور أساسى فى قمع المرأة . وكأن العبرة هنا فى من يهيمن على الخطاب ؟

من هذا المنظور نجد الشواعر - هنا - حاولن صراع هيمنة الرجال عبر اللعب الحر للمعانى - المتاح الخطاب فيها اجتماعيا - وامتنعن عن الانغلاق بوصفهن إناثا متجنبات خطر التقوقع ، لكنهن لم ينجحن فى النجاة من خطر القولبة ، حيث ظللن سجينات النموذج الذكرى القائم ! .

وبدت رغبتهن فى الصراع ضد هيمنة خطاب الرجال عبر المحاور التالية :

١ - وحدة القصيدة .   ٢ - الرؤية .

٣ - التجربة .   ٤ - اللغة .

ترى إلى حد سرى خطاب الشاعرة – عبر هذه المحاور – كى يحقق نوعًا من التمايز أو الخصوصية ؟ إلى أى حد نفذ فى الخطاب الرجولى السائد محاكاة ، وخروجاً ، وما هى محاولته لإعادة توازن القوة ؟

١ - " وحدة القصيدة "

القول بخلو شعرنا القديم من الوحدة الموضوعية ، خلواً تامًا ، فى حاجة إلى تعديل وتصحيح ! ذلك أنها " واضحة فى شعرنا الذى عرفها منذ عهد مبكر عند أمثال: الشعراء الصعاليك والهذليين فى الجاهلية والإسلام ، وعند غيرهم من الشعراء فى مختلف العصور فى قصائد الرثاء ، وفى كثير من قصائد الغزل سواء فى ذلك شعراء القرون الأولى أم شعراء العصر العباسى" (٤٢) .

ومن أنماط الشعر الحافل بالوحدة الموضوعية فى العصر الجاهلى: شعر النساء ، حيث نجده "موحَّد الغرض فى القصيدة الواحدة ، وربما حسب الرواة هذا عجزاً ؛ لأن العرب جروا على تعدد موضوعات القصيدة ، وتنوع أغراضها ، وألف الرواة هذا التعدد" (٤٣) .

وربما كان توحد النساء فى الطبع (أو الطبيعة الانفعالية) سراً من أسرار قصر القصيدة لديهن ؛ ذلك أن " العلاقة بين طول القصيدة وانفعال الشاعر فى حال النظم من أهم العلاقات فى هذا الموضوع . فكما أن طول القصيدة يؤثر فى جودتها ... ويؤثر فى موسيقاها ... فإنه يؤثر فى الانفعال أيضًا ، إذا أن إمكان استمراره قوياً على درجة واحدة من أول القصيدة إلى آخرها ضئيل ، إلا فى القليل النادر الذى لا يقاس عليه" (٤٤) .

" ولقد اتخذ "هربرت ريد" العاطفة ، لأهميتها ، مقياسًا بين القصيدة الطويلة والقصيدة الغنائية . كما يرى "إدجار ألن بو" "أن القصيدة الطويلة تسمية متناقضة ، وليست شعراً إذ لا تودها عاطفة قوية" (٤٥) .

كذلك – هنا – توجد ثمة علاقة بين طول القصيدة ومسألة "الغنائية" (LYRICISM) عند شواعر هذا العصر ! ذلك أنهن مولعات "بالترصيع" فى الشعر ، بكثرة تسترعى الانتباه ! "والترصيع ضرب من الإيقاع الصوتى والانسجام الموسيقى لسريان النغم فى كل أجزائه أو أكثرها عد أفضل ضروب السجع وأعلاها مرتبة الآن التتابع فى الكلمات ورنين مقاطعها يؤلف صورة موسيقية" (٤٦) .

وأمثلة "الترصيع" كثيرة :

تقول الخنساء :

المجـد حُلَّتـه ، والجـود علَّتـه	والصـدق حَـوزته إن قـرنه هـابا
خطاب مـحَـفلة ، فـراجُ مظـلمـة	إن هابَ مُـعـضـلة سَنّ لهـا بـابا
حَـمَـالُ ألـوية ، قـطاعُ أودية	شـهـادُ أنجـيـة ، لـلوتر طـلابا
سـم العُـداة ، وفـكَاك الـعُنَاة إذا	لاقى الوغى لم يكُن للموتِ هيابا (٤٧)

– وتقول جنوب الهزلية :

وحى وردت ، وثـغـر سـددت	وعِلـج شـددت عليـه الحـبـالا
ومـال حـويت ، وخـيل حَـميتَ	وضـيف قـريتَ يـخـاف الوُكـالا (٤٨)

فالأصوات هنا " تتكرر فى البيت مضافة إلى تكرار القافية وإلى الوزن ، تجعل البيت أشبه بفاصلة موسيقية متعددة النغم ، يستمتع بها من له دراية بهاذا الفن ، ويرى فيها المقدرة والمهارة الفنية" (٤٩) .

وهذا فى حد ذاته يؤكد على مسألة "الغنائية" ووجودها عند شواعر هذا العصر ؛ "لأن القصيدة القصيرة غالباً ما تدعى غنائية (Lyric) . معنى هذا أنها ، فى الأصل ، قصيدة قصيرة كافية لأن تغنى وتلحن" (٥٠) بل و " تجسم موقفا عاطفيًا فرديًا أو بسيطًا ، قصيدة تعبر عن إلهام أو حالة مستمرة" (٥٠) .

وكأن الانفعال – هنا – دافع لإحداث الغنائية داخل القصيدة ، وفى الوقت نفسه سر وراء ظاهرة الوحدة الموضوعية داخل القصيدة الواحدة فى شعر النساء .

فالشواعر هنا لم يقفن على الأطلال "ولم يقدمن لقصائدهن بمقدمات كما فعل الشعراء ، من غزل ، وبكاء أطلال ، ووصف للرحلة ، وخطاب للرفيق الخ " (٥١) بل نجدهن استغرقهن الدخول فى الموضوع الواحد مباشرة بلا مقدمات ، "ولم يجمعن فى شعرهن آنانين عدة من وصف ومدح وفخر كما كان يفعل كثير من الشعراء" (٥١) .

كذلك اتسمت تجربة "الرثاء" لديهن – وهى أبرع تجربة واستطعن من خلالها التفوق والتعبير عن نواتهن – بتحقيق وحدة موضوعية ؟ ذلك؛ لأنهن لم يقدمن لها بغزل أو تمهيد ، كذلك لم يضمنها حكمة !

والانفعال هنا له أكبر الدور فى خروج النساء / الشاعرات على التقاليد السائدة لبناء القصيدة ! ، وهذا فى حد ذاته يعد خروجًا مضمرًا على تقاليد الواقع عبر الخروج على الشكل الفنى للقصيدة !

والانفعالية المقصودة هنا نتيجة من نتائج الطبيعة الذاتية (identification) التى غلبت على شخصية المرأة ، كنتاج حتمى للمأزق التاريخى الذى حاصر المرأة ودفعها إلى " حالة نفسية تجعلها دائمة البحث عن ذاتها ، وفى الوقت نفسه ، تصبح عاجزة عن تجاوز مشكلة الذات" . (٥٢) وقد ظهر هذا فى صورة عدم تمكنها من تحقيق رؤية شمولية للعالم !

وكأن هناك ارتباط قوى بين شعر المرأة وهويتها ، حيث تنشأ بينهما علاقة سببية، تنتج نوعًا من الخصوصية فى شكل القصيدة وإيقاعها ..

٢ - " الرؤية "

نعنى "برؤية الكاتبة" - هنا - هى وجهة نظرها إلى العالم ومدى اختلافها عن وجهة نظر الرجل / الشاعر ، ومدى انعكاس هذا الاختلاف على تفاصيل بنائها القصيدة!؟ ..

وإدراكنا لهذه الرؤية لن يتأتى إلا عبر إدراك رؤيتها لذاتها والعلاقات الكائنة فى الواقع ! وكلما كانت هذه الرؤية أكثر عمقًا وحساسية ، كانت الشاعرة أقدر على كشف القوى التى تعوق حركة الواقع .

وماهية الشعر هنا تكشف عن ماهية هذه الرؤية ! بمعنى أن : الذات حين تكتب فإنها تكشف عن نفسها ؛ ذلك أن " الكتابة إما أن تكون تعبيراً عن انفتاحات اللاواعى ، أو انحياز السلطة مادية ورمزية " (٥٣) ومثل هذا الانفتاح أو التحيز من شأنه أن يفصح عن هوية الذات وموقعها فى المجتمع ..

وصورة الذات - هنا - قد تبدو من خلال محورين :

١ - محاولات الخروج على النظام التقليدى للقصيدة .

٢ - محاكاة النموذج الرجالى فى الكتابة أو القول .

(١)

محاولات الخروج على نظام القصيدة فى :

(أ) "المقدمة" الطللية" حيث - كما ذكرنا سابقًا - تخلين عنها فى مقدمات قصائدهن ، فى مقابل دخولهن فى الموضوع / الفكرة مباشرة .

(ب) وحدة القصيدة ، وهو ما أسلفنا تفصيله سابقًا .

(جـ) شعر المقطعات . بمعنى قصر قصائدهن بالدرجة التى تجعلنا نرى أنه "ليست لإحداهن مطولة على حين تكثر المطولات فى شعر الرجال ؛ فمعلقة امرؤ "القيس" اثنان وثمانون بيتًا ، ومعلقة طرفه مائة وسبعة ، ومعلقة لبيد ثمانية وثمانون

... الخ ، على حين أن أطول قصائد "الخنساء" – وهى زعيمتهن فى طول القصائد – لا تتجاوز سبعة وثلاثين" (٥٤) .

وقد أرجع النقاد / الرجال "قصر النفس" هذا إلى أن "النساء ملولات ، يصبرن على قرض الشعر مدة طويلة ، والقصيدة المطولة تحتاج إلى جهد وصبر وعزيمة" (٥٥) . على حين رأى بعضهم الآخر " أن عفوية البديهة والارتجال اللذين يبدوان فى "المقطعات" تؤكد على غياب العقل ، بينما المعاناة ، والتنقيح هى ميزة حضور الحس والعقل ، مما يبرر وجود النفس القصير فى شعر النساء " (٥٦) .

هكذا حضرت صفات : "غياب العقل" ، "الملل" حينما تعلق الأمر بقصر القصيدة عند النساء ، على حين أن شعر المقطعات هذا موجود فى أشعار كثير من الرجال – أمثال الشعراء الصعاليك ، وشعر النابغة الزبيانى .

ولم تم معالجة هذا الأمر – من قبل هؤلاء النقاد – برده مثلاً إلى طبيعة التجربة الشعورية ، أو الطبيعة الفردية للذات الشاعرة ! "فهناك من يجيد القول فى القصائد المطولة ، ومن يجيد فى الأشعار القصار ، أو القصائد القصيرة ، لأن من الناس من اعتاد ، أو من فطره معدة نحو تخييل الأشياء القليلة الخواص ، ومنهم من هو على ضد هؤلاء" (٥٧) .

فالأمر إذن يتعلق بالطبيعة الانفعالية ! وبما أن شعر المقطوعات ، والقصيدة القصيرة يبدو بمثابة الظاهرة – فى شعر النساء – فهو أمر يتعلق إذن بطبيعتها الانفعالية أولاً ، وبالمسألة الثقافية ، وطبيعة اللحظة التاريخية ثانيًا ، وما يتبعها من ظرف اجتماعى يضرب حصاراً حول المرأة بهدف تقسيم العمل والتجربة الإنسانية .

ولعل هذا الحصار الذى عانته الذات الشاعرة هنا تسبب فى أعاقة تحقيق رؤية شمولية إلى العالم تمكنها من تجاوز الذاتية (identification) والتى بدت فى تركيزها على الجزء لا الكل ، وفى جنوحها إلى التخصيص لا التعميم ، فهى على سبيل المثال فى جملة أشعارها تنطلق نحو الفكرة الواحدة / الموضوع الواحد – لا تتجاوزها أو تمهد لها على عكس ما شهدنا من تعدد الموضوعات داخل إطار القصيدة الواحدة فى الشعر الجاهلى – كذلك فى تجربة "الرثاء" قلما تعقب رثاءها

"بحكمة" ومرد ذلك بالطبع هو طبيعتها الانفعالية ، فى كونها "لا تنظر إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجل ، وتختلف فى أفكارها ومشاعرها عنه إزاء ما هو مهم أو غير مهم" (٥٨).

إن انفعاليتها تتجسد هنا – على سبيل المثال – فى فجيعتها التى أخذتها كليًا ، ولم تجعلها تمد نظرها إلى ما وراء هذا الحادث من عبر وعظات ومفارقات أو حكمة !

وهى أيضًا "قلما تعنى بالقضايا العامة ، من وطنية أو دينية كما يعنى الرجال" (٥٩) ورغم فخرها بقبيلتها ، ورغم حثها الابن والزوج ... على الأخذ بالثأر ، بل ودفعه دفعًا نحو القتال ، فإن هذا كله يأتى فى سياق التعاطف مع الآخر . ومجاراته، لتدعيم "الخطاب" وتحقيق نوع من التوازن فيه .

(٢)

غير أن اختلاف وجهة النظر إلى العالم – هنا – لا يمنع الشاعرة من إعادة إنتاج موقف رجولى فى الشعر !

فهى تساير ما هو سائد من قيم أدبية وفكرية ، فى الفخر – على سبيل المثال – فنجدها تشيد بالقبيلة أو بالأقارب (الرجال خاصة) ، ولا نجدها تشيد بشخصها ! ، كما ذكرنا من قبل ..

فهى لا تشيد بعفتها ، أو جمالها – فى إطار المنظومة التى لا ترى فى المرأة سوى كونها "الموضوع" (Subject) ، بينما الرجل هو الذات (Object) .

وهى هنا تتبنى منظور الرجال – القبيلة ، وهى تنظر إلى ذاتها ، أو بمعنى آخر نراها تتبنى منظوراً عن الذات تكون بمقتضاه هى الطرف المهمش / المفعول به فى المجتمع .. ، فى مقابل أن يكون الرجل هو الأصل / الفاعل . وهى بهذا تعيد صياغة الشكل الهرمى فى العلاقات . وبدل أن تقاوم هذه الصورة المرسومة للرجل فى الواقع نجدها تتبناها ؛ وتعيد صياغتها !

فالشاعرة هنا لا تفخر بذاتها ، أو أمها ، أو جنسها ، بقدرما تتماهى فى الآخر/ الرجل (عنوان الذات) ، وفى هذا تأكيد على مدى تبعيتها ، وفى الوقت نفسه يعبر عن مدى انتمائها لمنظومة القيم السائدة فى المجتمع ،والتى تعلى من شأن الرجل ..

تقول "أمية بنت عبد شمس"

أبى ليلك أن يذهبْ\ ونيط الطَّرفُ بالكَوْكبْ .

ونجم دونُه الأهْوالُ بَينَ الدَّلو والعقربْ .

قحَلَّ بهمْ وقد أمنُوا ولَمْ يُقصَرْ ولَمْ يُشطَبْ .

ومنا عَنه إذا ما حلَّ منْ مَنْجى ولَا مَهْرَبُ .

وتقول

وَهُمْ أصُلى وهم فرْعى وهم نسبى إذا أنسبْ

وَهُمْ مجدى وهُم شرفى وهم حصنى إذا أرْهَبْ (٦٠)

فالفردية تمثل " تمايزًا واختلافًا فى "الأنا" عن "الآخر" ، وضياعها مؤشر دال على انزواء "الأنا" ونوبانها فى "الآخر" (٦١) .ومثل هذا الانزواء نابع – لا محالة – من "خصوصية الموقع الذى تشغله هذه الذات ، وما ينتج عن هذا الموقع من معاناة تتسبب فى إحداث فقدان أو انقسام داخل الذات ، ساهم فى عزل المرأة اجتماعيًا ونفسيًا بطريقة أدت إلى اعتمادها المطلق على الرجل. أو بمعنى آخر جعلتها تستمد هويتها من نظرة الرجل إليها" (٦١) .

وكأن تحديد المرأة لذاتيتها غدًا مرتبطًا بموقعها من عالم الرجل ونظرته إليها . الأمر الذى يسهم فى تشكيل وعيها ورؤيتها إلى العالم .

وبهذا قد يتضح لنا سر انفعاليتها ، والتى تأتت كنتاج حتمى للأزمة التى تعيشها الذات فى الواقع، والتى أثرت – فى الوقت نفسه – فى رؤيتها إلى العالم ، وإلى ذاتها، حيث جاءت رؤية مختلفة عن تلك التى يراها الرجل / الشاعر فى الواقع .. ومرد هذا الاختلاف هو الذات الخاصة بكل منهما ..

٣ - " التجربة "

التجربة الشعورية هى تجربة الصراع ، وتبين ماهية هذا الصراع من شأنه أن يكشف لنا ماهية التجربة التى أنتجت هذا الصراع ..

فالشعر يأتى غالبًا كى "يعبر عن الصراع النفسى ، والمعاناة والجهد ، لأنه يصور صراعًا كاملاً بين الشاعر والمؤثرات التى تثيره للإبداع .. ولابد أن تصور القصيدة هذا الصراع ، وهذه المقاومة لتكون قصيدة جيدة" (٦٢) .

وإذا ما كانت الشاعرة ، بوصفها امرأة "تُسد فى وجهها دروب التجربة المفتوحة أمام الرجل ، والتهويل الاجتماعى على المرأة من مغبات التجربة ، يدخل إلى وعيها الباطنى الرقيب الذاتى الذى يقتل فيها التحفز للقفز خارج السور التقليدى ، وفوق الجسور المقطوعة . وتحت الضغوط التقليدية القاسية" (٦٣) .

هكذا قد يؤثر موقع الشاعرة - فى مجتمعها - على تجربتها واندفاعها . وتلقائيتها ، بل "والتعبير عن الجوانب العاطفية الأنثوية .. من قص حقيقة تجاربها الخاصة" (٦٤) .

ومثل هذه التجربة الاجتماعية المختلفة كفيلة بأن تولد الصراع داخل الذات الكاتبة الذى يصنع التجربة ؛ لذا فإن تجربة المرأة لن تتضح لنا دون الوعى بالنواحى الذاتية الذى يعطى الشاعرة خصوصيتها المنفردة ، وفى الوقت نفسه يعكس سر الاختلاف !

فتجربة "الغزل" على سبيل المثال - نادرة بسبب إحساس الرهبة والخوف الذى يلم بأرواح الشاعرات ! "وكأنهن مجبولات على كتمان الهوى ، بينما يحب الرجل فلا يطيق أن يحتبس حبه .. وحب الرجال يمتاز بأنه سافر ناطق ، وحب المرأة يمتاز بأنه محجب صامت .. والمرأة تحب أربعين سنة ، وتقوى على كتمان ذلك ، وتبغض يومًا واحدًا فيظهر ذلك بوجهها ولسانها .. وهذا طبيعى لأن إظهار المرأة بغضها لا عيب فيه ولا لوم" (٦٥) أما إظهار الحب فهو العيب نفسه !

"وهذا الكتمان لا يرجع إلى الاستحياء بقدر ما يعود إلى القيود التى تحد من حرية المرأة ، والتى حددت أيضًا نوعية مساهمتها فى النشاط الإبداعى" (٦٦) .

وقد أفصحت القليلات منهن عن وجدها ، وعدم قدرتها على كتمان الحب ، فنجدهن تخطين السور التقليدى للكشف عن عاطفتهن دون ابتذال :

تقول : فاطمة بنت مر الخثعمية :

إنى رأيت مخيلة نشأت	فتلألأت بخاتم القطر .
فلما بهى نور يُضئ له	ما حوله كإضاءة الفجر .
ورأيتها شرفًا أبوء به	ما كل قادح زنده يورى .
لله ما "زهرية" سلبت	ثوبيك ما استلبت وما تدرى (٦٧)

وتقول أسماء المرية :

ألا خليا مجرى الجنوب لعله	يداوى فؤادى من جواه نسيمها
وكيف تداوى الريح شوقًا مماطلاً	وعينًا طويلاً بالدموع سجومها
مقطعة أحشاؤها من جوى الهوى	رابزيح شوق عاكف ما يرميها (٦٨)

والشاعرة هنا تصف ما تكابده من وجد واشتياق ، فى صورة غزل معنوى ، ممتنعة عن التغزل الحسى ..

وإذا كان يجرى على الشاعرة هنا تحريم التعبير عن الجوانب العاطفية الأنثوية بصورة سافرة ، فإن هذا يمنعها من "قص حقيقة تجاربها الخاصة من حيث هى جسد" (٦٩) .

ومشكلة الذات هنا تكمن فى جملة الأعراف التى تحجب مشاعر المرأة ، وتعوق بينها والانطلاق الذاتى ، الذى من شأنه أن يفتح مجالات الإبداع .

٤ - " اللغة "

"اللغة ليست فقط وسيلة للتعبير ، أو أداة للتواصل ، وتبادل المشاعر والأفكار ، بل هي صياغة هوية ، وإعلان ذات" (٧٠) .

والمرأة / الشاعرة حين تتكلم - فهي - تكسر حاجز الصمت المفروض عليها . غير أن صوتها هذا كفيل بالإعلان عن هويتها ؛ ذلك أن الكتابة - وكما ذكرنا من قبل : "إما أن تكون انفتاحًا للغة "اللاوعي" ، أو خضوعًا للسلطة" (٧١) .

"وإذا كان التاريخ والثقافة قد نقل إلينا صورة المرأة الصامتة ، أو المفروض عليها الصمت ، حين عجز عن نقل تجربة النساء في أي عصر ، فإن قراءة (Revision) هذه المنطقة المجهولة جديرة بأن تحول الصمت إلى صوت ناطق ، كاشف لحقيقة لغة كل شئ كبت ، ودفن في اللاوعي .." (٧٢) ومحاولتنا هذه تدخل في إطار مساهمة المرأة / الشاعرة في المجال الشعري ، عبر البحث عن موقعها داخل اللغة ، ودور اللغة في تشكيل رؤيتها إلى العالم .

وقراءة اللغة هنا لا تتسنى لنا إلا عبر إدراك "التجربة الشعورية" النسائية للشاعرة في مجتمعها ؛ ذلك؛ أن تفسير العوامل اللغوية والنفسية في النص" يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمحيط الاجتماعي الذي تنشأ فيه .

(الشاعرة) ، حيث يرتبط مفهوم المرأة لجسدها ووظائفها الجنسية الثقافية التي تنتمي إليها ، ونفسية المرأة ما هي إلا نتاج بنية من المؤثرات الثقافية" (٧٣) .

وكأن الدراسة هنا تراهن على وجود خصوصية "جنينيه" تلقائية فيما تكتبه الشاعرة على اعتبار أنها تعيش ظرفًا ينعكس على رؤيتها وتجربتها .. !

"فالنساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال ، وتختلف أفكارهن ومشاعرهن إزاء ما هو مهم أو غير مهم" (٧٤) ومن ثم فالاختلافات اللغوية بينهما

"لا يمكن أن تفسر كلغتين مختلفتين ، بل علينا أن ندرسها فى ضوء التنويعات الأسلوبية ، ومن سياق الأداء اللغوى" (٧٥) .

وفى الاعتبار منذ البداية "أن اللغة لا تخضع دومًا لنيات الخطاب الذى يمكن أن ينقلب على ذاته" (٧٦) . وذلك للاعتبارين التاليين :

١ – أن لغة الشعر فى الجاهلية كانت "أداة لقياس الحس الشامل لأصحابها لا من حيث هم أفراد ولكن من حيث هم جماعة" (٧٧) ، فى مقابل تلاشى الخصوصية لتحل الجماعية التى ترقى بأصحابها إلى التوحد مع الآخرين والنطق باسمها ، فالقبيلة هنا لا تبسط نفوذها على الأجساد فقط ، بل أيضًا على العقول .

٢ – هناك نساء كثيرات كتبن بلغة الرجل وعقليته – أى حاكينه – وذلك من واقع هيمنة الذكورة على الواقع إلى الدرجة التى تدفع النساء إلى "الإسترجال" فى النص .

وتعنى بمحاكاة الرجل / الشاعر – هنا – تبنى رؤيته إلى العالم ، والذات (موضوعيًا ، وفنيًا) وقد بدا هذا التبنى سافرًا – أثناء الحديث عن "الخطاب والقوة" – حيث أذعنت معظم الشاعرات إلى الخطاب السائد فى الواقع (خطاب الرجل) ، كما تلاشت فردية أكثرهن فى جماعية القبيلة ...

والشاعرات هنا لم يتبنين رؤية الرجل / الشاعر ، ورأيه ، فحسب ، بل حاكينه فنيًا ، حين التزمن بالنموذج الرجالى (الحسى) ، خاصة حينما تغزل فى المرأة ! – كما سنرى – .

الشاعرات هنا وقعن أسيرات النظرة الذكورية إلى المرأة – حين أعدن صياغتها بالمحاكاة – من حيث اعتبارها جسدًا ، أو "موضوعًا" وكأن الذكورة – هنا – تفرض نفسها إلى الدرجة التى تدفع الشاعرات نحو إنكار الذات الأنثوى ، أو الاسترجال فى النص !

غير أن ثمة محاولات خروج تجلت فى بعض النصوص النسائية ، عبرت الشاعرة من خلالها عن الذات الأنثوية ، انفلاتًا أو خروجًا على السائد ، نستطيع أن نجملها فى المحاولات التالية :

١ - خاصية التكرار :

هناك تعبيرات شائعة ، كثيرة الورود على لسان الشواعر هنا مثل : لهفي، ويلي ، أبكي ، عيني ، ... وكلها تعبيرات نسائية كثيرة الورود على لسان النساء ، أكثر من ورودها على لسان الرجال :

كقول الخنساء :

ويلي عليه ويلة أصبحت حصني منكسر ! (٧٨)

وتقول :

يا لهف نفسي على صخر إذا ركبت خيل لخيل كأمثال اليعافير (٧٨)

وتقول :

- أبكي فتى الحي نالته منيته وكل نفس إلى وقت ومقدار (٧٨)

- وأبكي أخا كان محموداً شمائله مثل الهلال منيراً غير مغمور (٧٨)

- وأبكي لصخر إذ ثوى بين الضريحة والصفائح (٧٨)

وتقول :

- يا عين جودي بالدموع المستهلات السوافح (٧٩)

- ألا يا عين ويحك أسعديني فقد عظمت مصيبته وجلت (٧٩)

- أعيني جوداً ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى ؟ (٧٩)

- يا عيني جودي بدمع منك مسكوب كلؤلؤ جال في الأسماط مثقوب (٧٩)

- وتقول ناجية بنت ضمضم المرية في رثاء أخيها :

يا لهف نفسي لهفة المفجوع ألا أرى هرمًا على مودوع (٨٠)

- وتقول خالدة بنت هاشم :

عين جـــودي بعـبـــرة وسـحـــوم   واسـفـحى الدمع للجــواد الكريم

أبكى هاشــمًــا وبنى أبيـــه   فـعيل الصـبـر إذا منعت كـراهًا (٨١)

وتقول فاطمة بنت الأحجم :

- يا عـين بكى عـند كـل صـبـــاح   جـودى بـأربعــة على الجـراح (٨٢)

وتقول سليمى بنت المهلهل :

أعـينى جــودا بالـدمــوع الســوافح   على فـارس الفـرسـان فى كل صـافح

أعـينى إن تُغـن الدمُـوع فـأوكـفـا   دمـا بارفـضـاض عند نوح النوائح

- لهـفى عليـه إن توسط مُـعـضِلُ   حَـصـن العـشـيـرة ضَـاربٌ بـجـران

- لهـفى عـليك إذا اليـتيـمُ تخـاذلتْ   عنـه الأقــارب أيَّـا خِــذّلان (٨٣)

والتكرار هنا خاصية غير واعية من قبل الشواعر ، تمكنهن من المحافظة على الروابط ، والعلاقات الاجتماعية ؛ بهدف التواصل والتمتين للصلات بينها والعالم من حولها ، أو بينها والآخر / الرجل بصفة خاصة !

وهذا التكرار يدخل فى باب "الثرثرة" الذى هو خاصية فى الوعى النسائى الذى حُرم من المواجهة ، ومن الاستعمال الكامل للمصادر اللغوية! وهذا التكرار قد يطرح هم وأزمة للمرأة بتنويعاته وأشكاله المختلفة ، كما أنه قد يعمق إحساسها بحدة أزمتها وانعكاساته المختلفة ..

كذلك "الميل إلى الحزن " - هنا - يبدو خاصية غير واعية ، حيث يبدو مع كل تكرار ، وكأنه لحن له ترجيعات تشجى الذات ، وتشفيها ! ويبدو من كثرة المراثى التى صدرت عنهن ، بل فى تميزهن فى هذا اللون من الشعر !

تقول الخنساء :

يذكرني طلوع الشمس صخراً ... وأذكره لكل غروب شمس .
ولولا كثرة الباكين حولي ... على إخوانهم لقتلت نفسي .
ولكن لا أزال أرى عجولاً ... وباكية تنوح ليوم نحس .
أراها والهاً تبكي أخاها ... عشية رزنه أو غب أمس (٨٤) .

ويرن صوت النائحات كطبل الموسيقى ، ونلمح إشاحة أيديهن ، وحركة رؤوسهن، وصدى كلماتهن بألفاظ مكررة فى قول أميمة بنت أمية بن عبد شمس حين ترثى قومها الذين قتلوا فى يوم عكاظ :

فإن أبكى فهم عزى ... وهم ركنى وهم منكبْ
وهم مجدى وهم شرفى ... وهم حصنى إذا أرهب
وهم رمحى وهم ترسى ... وهم سيفى إذا أغضبَ
وهم أصلى وهم فرعى ... وهم نسبى إذا أنسب
فكم من قاتل منهم ... إذا ما قال لم يكذب
وكم من ناطق فيهم ... خطيب مصقع مُغرب (٨٥) .

وتقول الخنساء :

فيا لهفى عليه ولهف أمى ... أيصبح فى الضريح وفيه يمسى (٨٦)

وترجيعات الحزن هنا تنهمر ، فى صور التكرار ، حيث تبدو بكل تنويعاتها فياضة ، وغير عاقلة خاصة وقد غدا الرجل / الآخر هو كل شىء ، ومع فقده فقدت هى كل شىء ..

تقول فاطمة بنت الأحجم :

قد كنت لى جبلاً ألوذ به ... فتركتنى أضحى بأجرد ضاح
فاليوم أخضع للذليل وأتقى ... منه وأدفع ظالمى بالراح (٨٧)

وتقول الخنساء :

دق عظمى ، وهاض منى جناحى   هلك صخر فما أطيق براحا [٨٨]

وصورة الذات هنا تعد امتدادا لمنظور الرجل إليها فهى مازلت فى شعرها "تتبنى منظوراً عن الذات تكون بمقتضاه المفعول به ، والرجل هو الفاعل وهى المصنوع والرجل هو الصانع" [٨٩] .

وفقدان الذات هنا - أو الوعى به - قد يكون سببًا من أسباب الفجيعة التى انطلقت فى كل الاتجاهات ، دون توفير إمكانية تحقيق انسجام معين بين معانيها ، أو دوافعها !

والشعر هنا لا يعد تطهيراً - حسب إغراء نظرية أرسطو فى "فن الشعر" بل هو نوع من "الهستيريا" فى الحزن ، لأنها تحدث صدعًا فى الذات تحول بينها والتكيف مع الوضع الطارئ ، بعد الموت أو الفقد !

وتأتى اللغة أداة لهذه "الهستيريا" ومادة للجنون ، حسب تعبير "ميشيل فوكو" . وليس وجود هذا القدر من النساء الشواعر فى اللغة إلا احتفالاً بالحزن ، وترحيبًا به..

فالشواعر هنا حين يعلن عن كلام ما ، فليس معنى ذلك أنه مطابق لما يردن أن يقلنه بالضرورة ؟ فقط هو نوع من التفجر الذاتى الذى يعرب عن درجة من درجات الانفلات من لغة العقل ! أو المنطق فى الحزن ..

لذا تأتى لغتهن محاولة للخروج من الداخل ، أو محاولة لترسيخ خطاب أنثوى ، مختلف ، لكسر نطاق العزلة ، ولا يكون سوى "الرثاء" هو الوسيلة التى تمكنها من إيجاد حوار مع الآخر ..

٢ - التعبيرات الأنثوية : ويأتى التعبير عن الذات الأنثوية فى "الرثاء" صادقًا .. فنلمح ألفاظاً أنثوية ، لينة ، ورقيقة ، تكشف عن حقيقة الألم الذى تعانيه الذات فى تجرد .

وصدق تقول الخنساء :

دق عظمي ، وهاض مني جناحي   هلك صخر فما أطيقُ براحا (٩٠)

وتقول :

ألا يا عين فانهمري بغذر   وفيضي فيضة من غير نزر (٩١)

وتقول :

تعرفني الدهر نهسًا وحزًا   وأوجعني الدهر قرعًا وغمزًا (٩٢)

وتقول :

فيا لهفي عليه ولهف أمي   أيصبح في الضريح وفيه يمسى (٩٣)

ومثل هذه التعبيرات : دق عظمي ، هاض جناحي ، يا عين انهمري ، نهمًا وحزا ، قرعًا وغمزًا ، يا لهفي ... وغيرها ، تعد تعبيرات تعنى برصد جانب من المشاعر الأنثوية في تجرد وعفوية وصراحة مما يضفي على التجربة الشعورية الأنثوية صدقًا .

وكأن خطاب الأنوثة وملامحها ، لم يظهر ويتبلور إلا في خطاب "الرثاء" ، لما أتيح لهذا الخطاب من مشروعية ، وحرية ؛ أتاحت للنساء الشواعر أن يخرجن من الداخل بصدق ، وتجرد ، وعفوية .

غير أن هذه التعبيرات الأنثوية / اللينة ، نجدها تتناقض مع الجزالة - عند بعض النقاد الرجال - (٩٤) ، لأن الجزالة - في نظرهم - مرادفة للفحولة "والجزالة والفحولة والقوة في التعبير لا توائم نفسيتهن" (٩٥) . وحين تأتي "الخنساء" بألفاظ غريبة أو وحشية أو مستكرهه ، نجدهم يستنكرون هذا ، لأنهم يرون أن "طباعهن رقيقة لا يلائمها اللفظ الحواشي المستكره ، وتعبيرهن صوره ، من طبعهن" (٩٦) .

"فالخنساء" لها شعر فيه رصانة ، وفيه غريب ، وفيه مستكره من الألفاظ ، وهم يرونها - نظرًا لهذا - "لأنها كانت امرأة مسترجلة" (٩٧) .

أما "إسماعيل شلبي" فيرى في هذه السمات من شعرهن : "سلبية ، بل عدم قدرة على الابتكار : "فهن أقرب إلى السلبية" (٩٨) . والإيجابية هي خاصية الرجال في نظره "وكأن هذه الدرجة التي جعلها الله للرجال على النساء" والرجال عليهن بدرجة" قضت للرجال أن يتفوقوا على النساء" (٩٩) .

إن ليونة التعبير هنا – والتي تتناقض مع الجزالة عند بعض النقاد – ترتبط بجوانب من تكوين المرأة العاطفي ، وفي الوقت نفسه تعد خاصية في شعرهن ، نابعة من توجه رؤيتهن إلى العالم !

والنساء / الشاعرات هنا :" لهن الحق في تأكيد قيمهن الخاصة ، واستكشاف لا وعيين ، وتطوير أشكال جديدة من التعبير تستجيب إلى قيمهن ووعيهن . إذ لابد من إعادة تقييم القوانين الأدبية للماضي ، وإعادة تشكيلها ، بالقدر الذي يتغير به توازن القوة" (١٠٠) .

وكأن طريق المرأة إلى موقع لغوي هنا "لن يكون إلا عبر المحاولة الواعية نحو تأسيس قيمة إبداعية للأنوثة تضارع الفاحولة ، وتنافسها ، وتكون عبر كتابة تحمل سمات الأنوثة ، وتقدمها في النص اللغوي ، لا على أنها "استرجال" وإنما بوصفها قيمة إبداعية تجعل الأنوثة مصطلحاً إبداعياً" (١٠٠) يضارع مصطلح "الفحولة" .

"هوامش المصادر والمراجع"

توطئة

(١) عبد الله محمد الغزامى : المرأة واللغة : ص ٢٠٣ (المركز الثقافى العربى – الدار البيضاء – ١٩٩٦م) .

(٢) نفسه ، ٢٠٨

(٣) نفسه ، ص ٧

(٤) نفسه .

(٥) نفسه ، ص ١١١ ، نقلاً عن سميرة المانع ، حيث ورد ذلك فى الثنائية اللندنية ، ص ٤٠ – د . ن – لندن ١٩٧٩ .

(٦) أنظر ، الجاحظ (أبو عثمان عمر بن بحر) : رسائل الجاحظ جـ٢ ، ص ١٤٤ ، عبد السلام هارون – مكتبة الخانجى – ١٩٦٤ – القاهرة .

(٧) من كتب التراث التى تتحدث باستهانة وعداء عن المرأة : مجمع الأمثال. الميدانى ، البيان والتبيين : الجاحظ ، زهر الآداب : الحصرى (ويشير الحصرى فى كتابة هذا حديثيا عن قلة وجود قيم إنسانية لدى النساء يمكن للشعراء أن يمتدحوهن فيها ، يقول : "والتصرف فى النساء ضيق النطاق ، شديد الخناق ، وأكثر ما يمدح به الرجال نم لهن .... ألا ترى أن الجرد والوفاء بالعهود والشجاعة والفطن ، وما جرى فى هذا السنن من فضائل الرجال ، لو مدح به النساء لكان نقصًا عليهن وذماً لهن . (لمزيد من التفاصيل راجع سعاد المانع : النقد الأدبى النسوى فى الغرب ص ٧٩ – ٩١) .،

(٨) د. سعاد المانع : النقد الأدبى النسوى فى الغرب وانعكاساته فى النقد العربى المعاصر ، ص ٩١ .

(المجلة العربية الثقافية – تصدر عن المنظمة العربية للثقافة والعلوم ، ع ٣٢ – مارس ١٩٩٧) نقلاً عن. ابن قتيبة الدينورى : عيون الأخبار – مجلد ٤ – ص ٧٩ .

(٩) فمثلاً فى المفضليات ، مرثية واحدة لأمرأة . وذكر ابن "سلام الجمحى" أصحاب المراثى ، ولم يذكر سوى الخنساء ، فى إيجاز شديد ، ضمن مجموعة كبيرة من شعر مراثى للرجال . وذكر القرشى فى الجمهرة تسعًا وأربعين قصيدة لشعراء رجال ، منها سبع قصائد للرجال ولم يذكر شاعرة واحدة (لمزيد من التفاصيل راجع أحمد محمد الحوفى : المرأة فى الشعر الجاهلى ص ٦٠٥ – ٦٠٦)

(١٠) أنظر : أحمد محمد الحوفى : المرأة فى الشعر الجاهلى ، ص ٦٠٥ – ٦٠٦

(١١) أمثلة المؤلفين الأجانب المتحيزين ضد المرأة فرويد وأفلاطون وغيرهم (راجع نقد هذا التحيز فى كتاب الوجه العارى للمرأة العربية : نوال السعداوى – مدبولى – مصر – د.ت) .

(١٢) عبد الله الغزامى : المرأة واللغة ، ص ٤٨ .

(١٣) عبد الكبير الخطيبى : النقد المزدوج ، ١٥٨ (دار العودة – بيروت – د.ت) .

(١٤) الغزامى : المرأة واللغة ، ص ٨ .

الخطاب

(١٥) نعنى بالخطاب هنا ما عناه "مشيل فوكو" فى كتاباته : وهو الطريقة التى تتشكل بها الجمل مكونة نظامًا متتابعًا تسهم به فى نسق كلى متغاير ومتحد الخواص . وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل فى خطاب بعينه لتشكل نصًا مفردًا ، أو تتآلف النصوص نفسها فى نظام متتابع ، لتشكل خطابًا أوسع ، ينطوى على أكثر م نص مفرد .. وقد يوصف بأنه مساق من العلامات المتعينة التى تستخدم لتحقيق أغراض معينة .. ولقد كان تعميق مفهوم الخطاب بمثابة نقطة من نقاط التحول عن البنيوية . ومن هنا يتخذ للخطاب معنى متميزًا ؛ فيغدو مجموعة من المنطوقات التى تنتهى إلى تشكل واحد . يتكرر على نحو دال على التاريخ ...

(لمزيد من التفاصيل راجع : نظام الخطاب : ميشيل فوكو ترجمة محمد سبيلا ، دار التنوير ، بيروت ١٩٨٤ والنظرية الأدبية المعاصرة رامان سلدن ، ترجمة جابر عصفور (دار الفكر – القاهرة – ١٩٩١) ص ١٦٧ – ١٧٣ .

(١٦) أنظر : رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة .

ترجمة جابر عصفور ، ص ١٦٧ (دار الفكر للدراسات والنشر – القاهرة – ط١ – ١٩٩١) .

(١٧) نفسه ، ص ١٦٩ .

(١٨) كثير من الشعراء الرجال افتخروا بفروسيتهم وأنفسهم ، فخراً ذاتيًا ، أمثال : عنترة بن شداد ، عمر بن كلثوم ، لبيد ، طرفه بن العبد .. وكثيرة نماذج الشعر التى جاءت وبها فخر فردى بالذات ، وتضخيم "الأنا" يقول طرفه بن العبد :

– إذا القوم قالوا من فتى خلت أننى عنيت فلم أكسل ولم أتبلد

– أنا الرجل الضرب الذى تعرفونه خشاش كرأس الحية المتوقد

(١٩) ديوان الخنساء ، ص ٨١ .

(٢٠) محمد أحمد جاد المولى : أيام العرب فى الجاهلية ، ص ٣٦٣ ، عبد البديع صقر : شاعرات العرب ، ص ١١٦ .

(٢١) القاضى على بن عبد العزيز الجرجانى : الوساطة بين المتنبى وخصومه ، ص ١٥ (مطبعة عيسى البابى الحلبى – ١٩٦٦ – سوريا) ، تحقيق محمد أبو الفضل وآخرون .

(٢٢) د. أحمد محمد الحوفى : المرأة فى الشعر الجاهلى ، ص ٦٢٨ (دار نهضة مصر – الفجالة – القاهرة) .

(٢٣) أنظر : رشيدة بن مسعود : المرأة والكتابة ، ص ٩ (أفريقيا الشرق – ١٩٩٤ – ط١ – الدار البيضاء) .

(٢٤) د. سعد إسماعيل شلبى : الأصول الفنية للشعر الجاهلى ، ص ٢٩٨ (القاهرة – مكتبة غريب – د.ت) .

(٢٥) أبى عبيد البكرى الأندلسى : معجم ما استعجم من أسماء البلاد والمواضع ، ص ٧٠ (عالم الكتب – جـ – بيروت – د.ت) .

(٢٦) "كادت تبوح "عفراء" بحبها "لعروة" ، فقيل لها : أما عندك له حيلة تخفف ما به ؟ فقالت : والله لأنا أسر بذلك وأشوق إليه منه ، ولكن لا سبيل إلى إحتمال العار" (أنظر أخبار النساء – ابن القيم الجوزية ، ص ٣٥ ، ط١ مطبعة التقدم العلمية بمصر – ١٣١٩ هـ) .

(٢٧) أنظر : الحوفى : ص ٦٥٥ – ٦٥٦ .

(٢٨) نفسه ، ص ٦٤١ .

(٢٩) نفسه ، ص ٦٤١ .

(٣٠) أبو زيد محمد القرشي : جمهرة أشعار العرب ، ص ٢٤١ (دار الكتب العلمية – بيروت – ١٩٨٦ – ط١) .

(٣١) ديوان الخنساء ، ص ٤٩ (دار بيروت للطباعة والنشر – ١٩٦٠ – بيروت) .

(٣٢) د. سوسن ناجى : صورة للرجل فى القصص النسائى ص ٢٤ (وكالة الأهرام للنشر – القاهرة – ١٩٩٥) .

(٣٣) الحوفى : المرأة فى الشعر الجاهلى ، ص ٦٣٨

(٣٤) أحمد بن طيفور الخرسانى : بلاغات النساء ، ص ٢٧٦ ، تحقيق محمد طاهر الزين (مكتبة السندس – الكويت ، ١٩٩٣م) .

(٣٥) عبد البيع صقر : شاعرات العرب ، ص ١١١ (منشورات المكتب الإسلامى – الدوحة – ٣٨٧ هـ (المطبعة الأولى) .

(٣٦) ديوان الخنساء : ص ٨١ – ٨٢ .

(٣٧) محمد أحمد جاد المولى : أيام العرب فى الجاهلية ، ص ٣٣٩ (دار إحياء الكتب العلمية – ط١ – ١٩٤٢م – القاهرة) .

(٣٨) عبد البديع صقر : شاعرات العرب ، ص ٩٥ .

(٣٩) رشيدة بن مسعود : المرأة والكتابة ، ص ٩ (مكتبة أفريقيا الشرق – الدار البيضاء – ١٩٩٤) .

(٤٠) نفسه ، ص ١٠ .

(٤١) محمد أحمد جاد المولى: أيام العرب فى الجاهلية ، ص ٣٢٨، عبد البديع سقر : شاعرات العرب ، ص ١٣ – ١٤ .

١ – " وحدة القصيدة "

(٤٢) أنظر : يوسف حسين بكار . بناء القصيدة فى النقد العربى القديم ، ص ٣٣١ (دار الأندلس – بيروت – ط٢ – ١٩٨٣) .

(٤٣) الحوفى ، ص ٦٠٥ .

(٤٤) يوسف بكار بناء القصيدة ، ص ٢٧٠ .

(٤٥) نفسه ، نقلاً عن · أحمد الشايب "أصول النقد الأدبى" ، ص ٢٠٠ .

(٤٦) أنظر الحوفى ، ص ٦٧٠ .

(٤٧) ديوان الخنساء ، ص ٨ .

(٤٨) رياض الأدب فى مراثى شواعر العرب : جمعه لويس شيخو ، ص ٨٣ (بيروت – ١٨٩٧م) .

(٤٩) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ، ص ٤٥ (مكتبة الانجلو المصرية – القاهرة – ط٤ – ١٩٧٢) .

(٥٠) يوسف بكار بناء القصيدة ، ص ٢٥٣ .

(٥١) الحوفى : ص ٦٦٥ – راجع قصائد النساء المكتملة فى : شاعرات العرب : عبد البديع صقر ، وبلاغات النساء : ابن طيفور – وغيرها .

(٥٢) د. سوسن ناجى · صورة الرجل فى القصص النسائى ، ٢٥٧ .

٢ – الرؤية

(٥٣) أنظر : محمد نور الدين أفاية . الهوية والاختلاف ، ص ٧ ، ٣٦ .

(٥٤) أنظر الحوفى : ٦٦٥ – ٦٦٦ .

(٥٥) نفسه : ٦٦٨ .

(٥٦) رشيدة بن مسعود : المرأة والكتابة ، ١٩ .

(٥٧) يوسف بكار : بناء القصيدة ، ص ٢٥٩ .

(٥٨) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢١٦ .

(٥٩) عبد البديع صقر : شاعرات العرب ، ص ١ .

(٦٠) محمد أحمد جاد المولى : أيام العرب ، ص ٣٣٨ .

(٦١) د. سوسن ناجي : صورة الرجل فى القصص النسائى ، ص ٣٣٨ .

٣ – التجربة

(٦٢) د. يوسف بكار : بناء القصيدة : نقلاً عن محمود السمرة ، مقالات فى النقد الأدبى ، ص ٣٣ .

(٦٣) عفيفى فراج . الحرية فى أدب المرأة ، ص ٢٣ (مؤسسة الأبحاث العربية – بيروت – ط٢ – ١٩٨٠) .

(٦٤) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢٢٦ .

(٦٥) الحوفى . المرأة فى الشعر الجاهلى ، ٦٥٤ – ٦٦٦ أنظر .

(٦٦) رشيدة بن مسعود : المرأة والكتابة ، ص ١٠ .

(٦٧) ابن طيفور الخرسانى : بلاغات النساء ، ص ٢٧٩ – تحقيق محمد طاهر الزين (مكتبة السندس – الكويت – ١٩٩٣م) .

(٦٨) أبو على القالى : الأمالى ، الجزء الثانى ، ص ١٩٧ (دار الآفاق – ط٢ – بيروت – ١٩٨٧) .

(٦٩) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢٢٦ .

٤ – اللغة

(٧٠) د. سوسن ناجى : صورة الرجل ، ص ٢٥٤ .

(٧١) أنظر نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف ، ص ٧ ، ٣٦ .

(٧٢) د. سوسن ناجى : صورة الرجل ، ص ٢٥٥ .

(٧٣) د. سوسن ناجى : المرأة فى المرأة ، ص ١٨٦ (العربى للنشر والتوزيع – القاهرة – د.ت) .

(٧٤) رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة ، ص ٢١٦.

(٧٥) Showalter Elaine : Writing and Sexual difference, P edited by Elizabeth Abel sussex, The Harvester, press, 1982, P. 34.

(٧٦) نور الدين أفاية : الهوية والاختلاف ، ص ٧ ، ٣٦ .

(٧٧) محمد عبد الله الغزامى . الكتابة ضد الكتابة ، ص ١٥ – ١٦ (دار الآداب – بيروت – ط١ – ١٩٩١) .

(٧٨) ديوان الخنساء ، ص ٦٣ ، ٦٦ ، ٥٨ ، ٦٧ ، ٢١ .

(٧٩) ديوان الخنساء ، ص ٢١ ، ٢٠ ، ٣٠ ، ١٤ .

(٨٠) عب دالبديع صقر · شاعرات العرب ، ص ٤٤٢ .

(٨١) نفسه ، ص ٨٩ – ٩٠ .

(٨٢) نفسه ، ص ٢٩٦ .

(٨٣) رياض الأدب فى مراثى شواعر العرب ، ص ١٨ .

(٨٤) عبد البديع صقر : شاعرات العرب ، ص ١٠٥ .

(٨٥) محمد أحمد جاد المولى . أيام العرب ، ص ٣٣٨ .

(٨٦) عبد البديع صقر : شاعرات العرب ، ص ١٠٦ .

(٨٧) نفسه ، ص ٩٦ – ٢٩٦ ، محمد أحمد جاد المولى . أيام العرب ، ص ٣٣٩.

(٨٨) ديوان الخنساء ، ص ٢٦ .

(٨٩) Sozan Gobar : The Blank Page, and The issuos of Female Creativity, (writing and Sexuel difference - Edited By Elaine Showalter, P. 73 - 75.

(٩٠) ديوان الخنساء ، ص ٢٦ .

(٩١) نفسه ، ص ٤٥ .

(٩٢) نفسه ، ص ٨١ .

(٩٣) عبد البديع صقر : شاعرات العرب ، ص ١٠٦ .

(٩٤) أمثال الحوفى فى كتابة : المرأة فى الشعر الجاهلى ، وسعد إسماعيل شلبى · فى كتابة : الأصول الفنية للشعر الجاهلى .

(٩٥) الحوفى : المرأة فى الشعر الجاهلى ، ص ٦٦٩ .

(٩٦) نفسه ، ص ٦٦٨ – ٦٦٩ .

(٩٧) راجع الحوفى ص ٦٦٩ ، وسعد إسماعيل شلبى ٢٠٥ حديثها عن الخنساء .

(٩٨) سعد إسماعيل : الأصول الفنية للشعر الجاهلى ، ص ٢٠٥ .

(٩٩) رامان سلدن ، ص ٢٣٩ .

(١٠٠) الغزامى : المرأة واللغة ، ص ٥٥ .

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٨٥٩٧ / ٢٠٠٣

